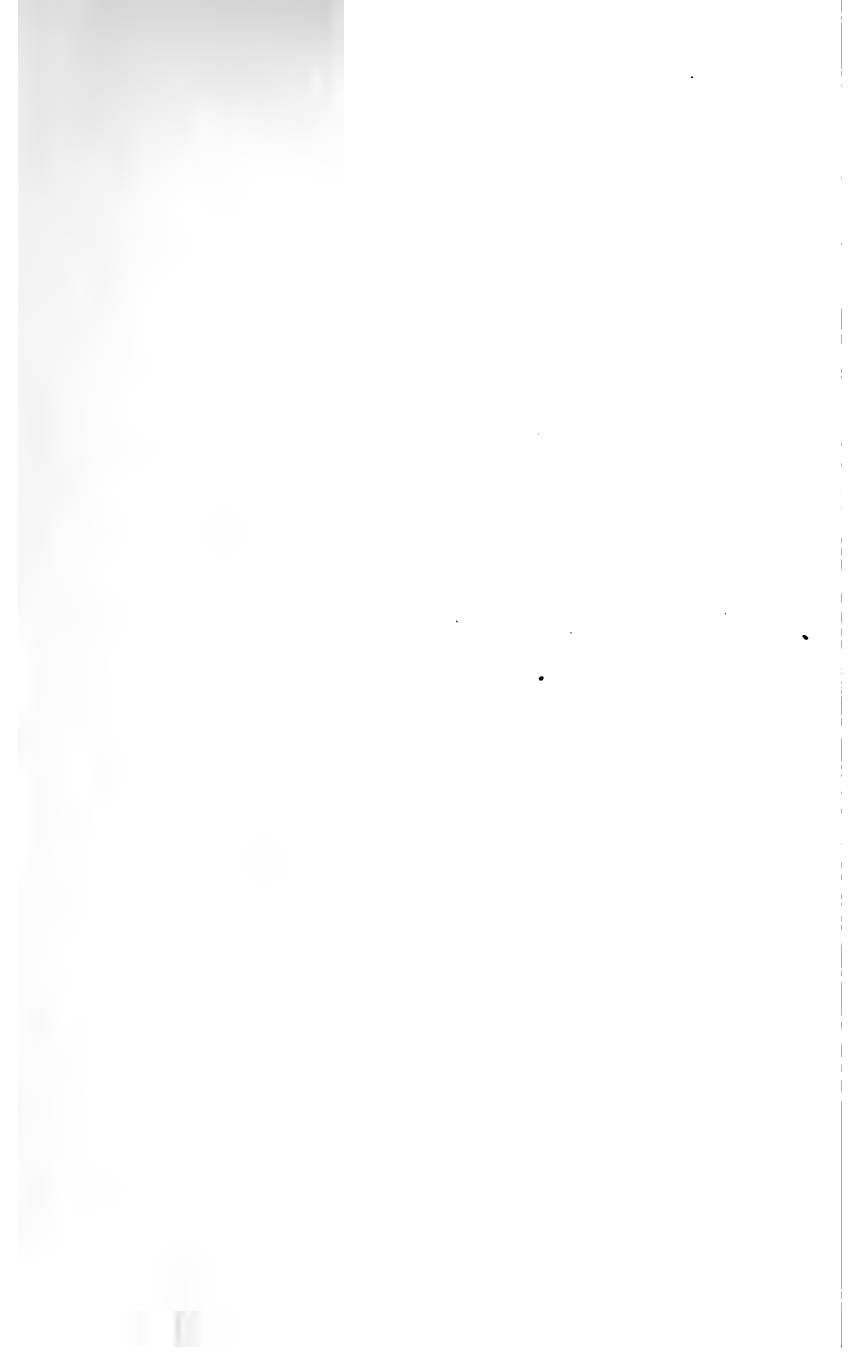
SCIPIO SIGHELE

Letteratura tragica

MILANO
FRATELLI TREVES, EDITORI
1906

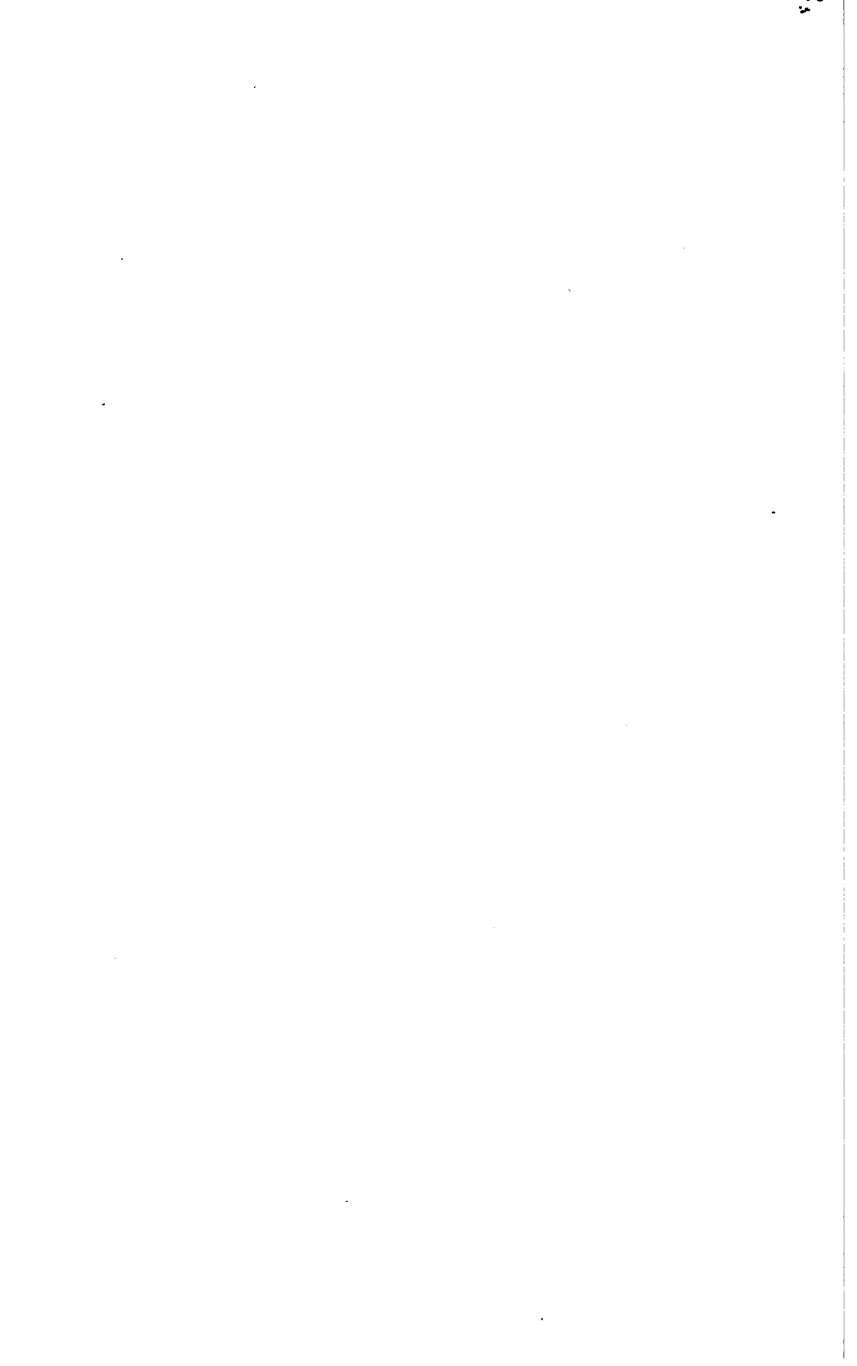
Letteratura tragica

SCIPIO SIGHELE

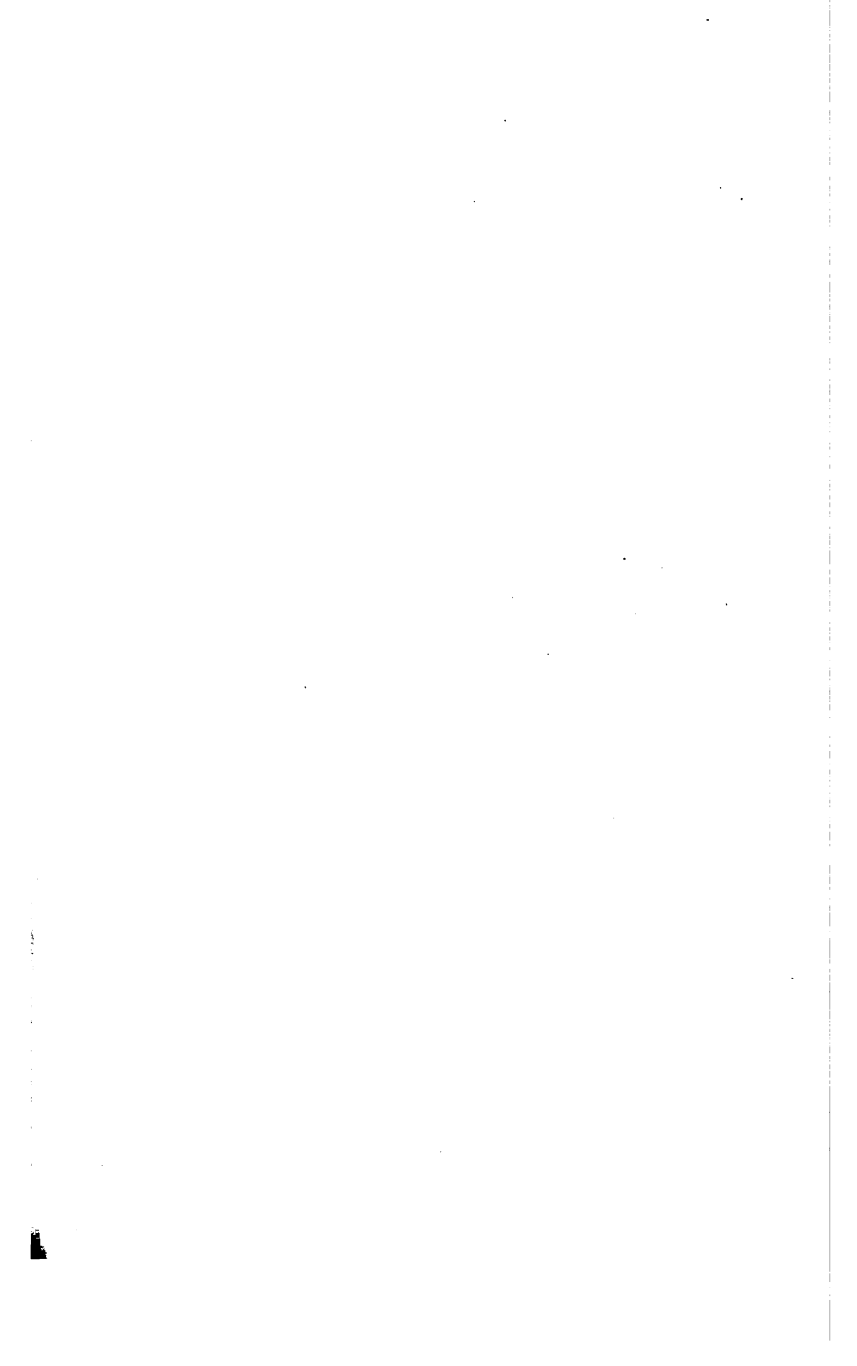
Letteratura tragica

MILANO
FRATELLI TREVES, EDITORI
1906

HV6249
S5

ALLA MEMORIA SACRA
DI MIA MADRE.

MC87411

CAPITOLO PRIMO.

L'opera di Gabriele d'Annunzio davanti alla psichiatria.

I.

I DIRITTI DELLA CRITICA.

Io non so se il titolo di questo capitolo susciterà qualche curiosità: certo so che moltissimi diranno: ecco un altro profano all'arte che ha l'audacia di venirci a parlare di un'opera artistica! E il pensiero di tutti correrà veloce a Cesare Lombroso e a Max Nordau — i terribili notomizzatori del cervello e della psiche dei genii — e si crederà ch'io voglia orgogliosamente imitare i metodi di ricerche di quei due scienziati che ebbero dagli artisti il nome — immeritato — di *nemici dell'arte.*

Niente di tutto ciò.

Il discepolo ha troppa coscienza della sua nullità per voler tentare ciò che è lecito soltanto ai maestri. Egli non osa portare, dal

punto di vista psichiatrico, il suo giudizio sull'opera complessiva — e tanto meno sulla persona — d'un artista vivente che dagli stessi suoi detrattori deve essere riconosciuto come la prova confortante che l'Italia pro duce ancora dei sacerdoti della bellezza antica; il discepolo vuole semplicemente limitarsi a studiare se i tipi di degenerati che il D'Annunzio ci presenta nei suoi drammi e nei suoi romanzi rispondono o non rispondono alla verità scientifica.

Tale il mio còmpito modestissimo. Ma se io lo restringo in questi brevi confini, non è già che neghi ad altri il diritto di spaziare in campi più vasti; non è già ch'io mi associ a coloro — e son molti — i quali, dinnanzi allo studio paziente d'uno scienziato che cerca nelle predisposizioni ereditarie o nelle malattie d'un artista la ragione della sua genialità, gridano alla profanazione, quasi che il genio fosse tra i fenomeni umani il solo intangibile dal bisturì della scienza, e quasi che il conoscere le cause d'un'opera d'arte significasse abbassarla.

Il sole è sempre il sole, anche se gli astronomi ce ne descrivon le macchie, e la sua

luce non è minore anche se essi ci rivelano la qualità delle materie di cui è composto; — la perla è sempre ammirata come il più signorile gioiello anche se il naturalista ci dice ch'essa non è che una malattia della conchiglia; — e i genii rimarranno sempre le fiaccole che illuminano la via del progresso, anche se i medici scopriranno nel loro organismo qualche segno di follìa o di degenerazione.

Vi furono forse degli scienziati che, nella loro diagnosi, oltrepassarono i giusti limiti distribuendo con troppa prodigalità il titolo di pazzo o di degenerato? Può darsi. Nessuno è infallibile al mondo, e tanto meno pretende di esserlo quella scienza che nega per tutti, — e quindi anche per sè, — il dogma dell'infallibilità. Ma gli errori o le esagerazioni di pochi non scuotono i validi argomenti di molti, e sopratutto non infirmano il principio che l'artista può e deve essere oggetto dell'analisi scientifica.

Che se alcuni letterati e alcuni artisti si ribellano a questo principio, e non vogliono che la scienza si occupi di loro, gli è perchè essi hanno un po' paura della scienza, come i finti ammalati hanno paura del medico.

Hanno paura cioè che la scienza dica loro — e riveli al pubblico — questa gran verità: che vi sono nell'arte i falsi artisti come vi sono nella criminalità i falsi delinquenti politici: che vi sono cioè dei cervelli mediocri che s'illudono d'imitare Wagner o Ibsen, Zola o Verlaine, come vi sono dei delinquenti comuni che s'atteggiano a martiri politici, copiando — secondo le epoche e secondo la loro capacità intellettuale — il tipo di Mazzini o di Pietro Micca, quello di Lassalle o di Bakunin; e che sfruttano la loro degenerazione o la loro anormalità come un sintomo che li fa somigliare ai grandi, di cui vorrebbero essere i degni discepoli, mentre non ne sono che la caricatura.

A codesti mediocri la scienza tarpa le ali dell'orgoglio, poichè dimostra che vi sono due specie di degenerazione o di anormalità: l'una propria degli uòmini di genio o degli apostoli che intravvedono una verità nuova o che si sacrificano per un ideale; l'altra propria dei mattoidi che esagerano quella verità nei contorcimenti più bislacchi o deturpano quell'ideale nelle applicazioni più odiose. Certi simbolisti, certi de-

cadenti, certi satanisti sono tanto intellettualmente lontani dai modelli che pretendono di copiare, quanto il delitto di un Ravachol è moralmente e politicamente lontano dal delitto di una Carlotta Corday. Degenerati tutti, senza dubbio, costoro: ma gli uni al di là, gli altri al di qua di quella linea sottile che separa il sublime dal ridicolo, e l'eroismo dall' infamia.

*

E come si nega da certuni agli scienziati il diritto di studiare individualmente gli artisti, così si vorrebbe anche negar loro il diritto di analizzarne sociologicamente le opere. A torto, però, giacchè l'arte è una funzione sociale, e quindi, se gli artisti sono competenti per giudicare la bellezza di un'opera artistica, i filosofi sono competenti per giudicarne l'utilità. A torto, anche, — perchè l'arte e la scienza sono due fiumi maestosi che, se hanno un corso diverso, hanno tuttavia un'identica sorgente e tendono a un'unica — invisibile e forse irraggiungibile — foce.

Questa comunanza d'origine fra l'arte e

la scienza si palesa evidente appena si voglia gettare uno sguardo sulla letteratura moderna.

Che cosa ci sorprende in essa?

Ci sorprende il fatto che ogni romanzo e ogni dramma è uno studio di vizii piuttosto che di virtù, un'analisi di sentimenti anormali piuttosto che di sentimenti normali, un'opera insomma che invece di sciogliere un facile inno a ciò che è buono e bello, descrive ciò che è brutto, morboso o malvagio.

Prendete il romanzo naturalista di Zola o quello psicologico di Bourget, prendete il simbolismo nordico o quelle perizie psichiatriche che sono i volumi di Dostojewsky, prendete infine tutta l'opera del nostro D'Annunzio, e dite se queste forme letterarie — con diversi mezzi e con diversi scopi — non rispecchiano tutte la patologia anzichè la fisiologia del corpo sociale.

Perchè? Oh! non certo — come pretende ingenuamente Pierre Loti — per un capriccio spontaneo dei mostruosi cervelli dei loro autori, bensì perchè il movimento del pensiero moderno doveva necessariamente produrre questa conseguenza nel campo dell'arte.

Non invano la scienza sperimentale ha

combattuto la credenza nel libero arbitrio, in cui si acquetava finora troppo comodamente la ricerca delle cause dei fenomeni umani. Delitto, prostituzione, vagabondaggio, alcoolismo, ogni forma di miseria e di degenerazione, si ritenevano sino a non molti anni fa gli effetti della libera volontà dell'uomo: oggi la scienza afferma ch'essi non sono se non la risultante fatale di condizioni antropologiche e d'ambiente, sintomi dolorosi di malattie morali imputabili all'individuo come le malattie fisiche, benchè pur troppo più difficili a curarsi che queste.

Era quindi naturale che alla paura e all'odio del male — sentimenti vili che il nostro secolo, come i precedenti, aveva conosciuti — si sostituisse un sentimento che ha senza dubbio meno pericoli e più nobiltà: la compassione del male.

Anzichè limitarsi a punire il vizio e il delitto con un inutile livore postumo di vendetta, bisognava cercare di spegnere i germi prima che essi fossero sbocciati — fiori velenosi — nel fango; e in quest'opera santa di prevenzione e di epurazione, solo l'artista poteva validamente aiutar lo scienziato.

Le piaghe non si curano se non si scoprono: e, per rivelare al mondo degli onesti e dei felici tutto quell'altro mondo ignoto di delinquenti e di sventurati, che costituiscono la zavorra sociale, occorreva non tanto il libro arido e poco letto dello scienziato, quanto il libro appassionato dell'artista, che col lenocinio della forma sapesse fare scorrere un fremito di pietà nell'anima dei suoi molti lettori.

Il romanzo naturalista è — come in un altro campo il romanzo socialista — un alleato della scienza moderna. La crisi morale e la crisi economica che attraversiamo non potevano non avere il loro contraccolpo nella letteratura. Un soffio caldo di altruismo attraversa la coscienza contemporanea: ciò che interessa ed occupa oggi la mente di tutti è — da una parte — quell' esercito di miserabili che hanno finora sofferto tacendo e il cui silenzio noi abbiamo ricompensato con una noncuranza spensierata o sdegnosa, e — dall'altra parte — quell'esercito di delinquenti che noi disprezziamo senza studiarli e ai quali credemmo sufficiente rimedio le illusorie pene del carcere.

Oggi noi sentiamo — forse sotto l'aculeo della paura — che è tempo di abbandonare quella spensieratezza e questo disprezzo, e cerchiamo di opporre alla miseria e alla criminalità, che aumentano, dighe più forti di quelle sinora costrutte.

Poteva l'arte rimanere estranea a questa preoccupazione generale? Doveva essa tener fissi gli occhi all'ideale, mentre la realtà triste chiedeva il suo aiuto? Era giusto che si continuasse a descrivere il bello e il bene, mentre l'infelicità e la colpa gettavano alto il loro grido di dolore?

E, d'altro lato, anche quelle scuole letterarie che non hanno preoccupazioni o intenzioni umanitarie, e anzi le sdegnano proclamando i privilegi del *superuomo*, potevano descriver tipi di individui onesti od esaltare virtù, mentre in questo pauroso principio di secolo siamo tutti — o crediamo di essere tutti — più o meno nevrotici o squilibrati o ammalati?

Certi scrittori furono definiti — e non a torto — come " Mitridati dell'arte che si abituano a nutrirsi di pensieri morbosi "; ma vi si abituan per forza giacchè il ve-

leno non esiste in loro soli, ma è diffuso in tutto l'ambiente in cui vivono.

Ecco dunque perchè gli artisti sono in gran parte ridotti a far l'ufficio di clinici che studino ed analizzino dei casi patologici: ecco perchè la letteratura è diventata ai nostri giorni una specie di psicopatologia.

Senonchè io prevedo una facile critica: tutto ciò che voi avete detto — mi si obbietterà — è vero, ma non è una novità dell'epoca nostra. L'arte è sempre stata psicologia, e quindi anche psicopatologia. Vicino ai tipi classici della bellezza e della virtù, lasciatici dalla pittura, dalla scoltura e dalla poesia, noi possediamo i tipi classici delle difformità e delle mostruosità fisiche e morali. Per tenerci nel campo letterario, e per non citare che un solo esempio, il genio di Shakespeare non ci ha dato forse in Otello, in Macbeth e in Amleto i tre tipi insuperabili del delinquente per passione, del delinquente nato e del delinquente pazzo? Nulla di nuovo, dunque, sotto il sole — dice la critica: e la critica ha in parte ragione. Nulla di nuovo sotto il sole — siamo d'accordo — ma nulla di nuovo nella sostanza, non già nella

forma o, dirò meglio, nel metodo. E il metodo è tutto, nell'arte come nella scienza.

Gli artisti d'un tempo intuivano, per fortunato dono di natura, le manifestazioni di quella qualunque malattia dello spirito che essi volevano rappresentare: gli artisti d'oggi non hanno bisogno d'intuire: essi sanno. Shakespeare scriveva quando la psichiatria e l'antropologia criminale non erano ancora nate. Zola, per sua confessione, ha letto le opere di Lombroso, e nessuno dei veri e grandi romanzieri dei nostri giorni può ignorare le conquiste fatte negli ultimi cinquant'anni dalla psichiatria e dalla psicologia sperimentale.

Ciò che una volta si faceva per divinazione, incoscientemente, oggi dunque si fa — o almeno si può fare — coscientemente, per coltura acquistata sui libri.

Ecco la *novità* che sarebbe vano negare nell'arte, ed ecco perchè anche il più oscuro degli studiosi può permettersi di esaminare se i tipi ideali di delinquenti o di degenerati usciti dalla fantasia d'un artista siano veri dinnanzi alla scienza.

II.

LE OPERE IN PROSA.

1.°

I tipi di Giovanni Episcopo, Tullio Hermil e Isabella.

Rileggendo, com'io ho dovuto e voluto fare, tutte le opere in prosa di Gabriele d'Annunzio, e rileggendole in ordine cronologico, ho provato una folla di emozioni strane e diverse ch'io vorrei sintetizzare così: — artisticamente, — m'è parso d'uscire da uno di quei concerti di musica classica di cui il profano, se non arriva sempre ad afferrare l'intima misteriosa bellezza, intende però sempre ed ammira la grandiosità dello stile e le vinte difficoltà della forma; — intellettualmente, — ho creduto d'aver allora finito qualche oscura pagina di Nietzsche o qualche lucida pagina d'un filosofo greco, tanto il sapore della sapienza antica si mescolava alle idee, talvolta geniali ma più spesso pazzesche, d'un disgraziato filosofo moderno; — moral-

mente, — mi son chiesto se davvero tutti i progressi della civiltà erano stati inutili, e se dopo aver abbattuto tante tirannie noi dovevamo ancora assoggettarci a quella novissima e immoralissima del *superuomo*.

E come eran diverse e contradditorie — in me — le impressioni suscitatemi dall'opera complessiva, così eran diversi e contradditorii — fra loro — i tipi principali che in quell'opera campeggiavano come figure sullo sfondo d'un quadro: alcuni tolti evidentemente dalla realtà quotidiana della vita, altri immaginati da una fantasia che, per voler essere originale, diveniva inverosimile e innaturale.

Fra i primi io non esito a porre *Giovanni Episcopo*, *Tullio Hermil* e *Isabella*, la demente del *Sogno d'un mattino di primavera*.

La critica letteraria ha accusato D'Annunzio — a proposito del *Giovanni Episcopo* e dell'*Innocente* — se non proprio di plagio, almeno di un'esagerata russofilia; e non v'ha dubbio che in quei due racconti, anzi in quelle due confessioni dei due delinquenti, si senta aleggiare lo spirito — e spesso si ritrovino le parole — di Dostojewski e di

Tolstoi. Ma ciò a noi non importa. Se v'è imitazione, l'imitazione è ben fatta, perchè — come son vivi e veri i personaggi di *Nikita* nella *Potenza delle Tenebre* e di *Raskolnikoff* nel *Delitto e castigo*, — così son vivi e veri i loro fratelli intellettuali Giovanni Episcopo e Tullio Hermil.

In Giovanni Episcopo noi ritroviamo il tipo — oserei dire scientificamente perfetto — del nevrastenico morale, cui il vizio del bere ha ancor più ottuse le già deboli facoltà volitive, e che diventa a un tratto omicida per uno di quegli uragani psicologici che, come scuotono le coscienze più salde, così tramutano in leone il coniglio.

E coniglio è veramente, nella sua viltà, Giovanni Episcopo. Egli non solo sopporta, senza neppure un lampo di ribellione, la ferita che gli fa Giulio Wanzer scagliandogli un bicchiere alla fronte, ma da quel giorno diventa lo schiavo, *la cosa* del suo dispotico amico.

" Io non potevo avere verso di lui — confessa Episcopo — altra attitudine di quella d'un cane impaurito.... — Colui mi levò ogni senso di dignità umana, così, d'un tratto, con

la stessa facilità con cui mi avrebbe strappato un capello. E io non ero istupidito, no. Avevo conscienza di tutto ciò che facevo, una conscienza lucidissima di tutto: della mia debolezza e della mia abbiezione, e specialmente *dell'impossibilità assoluta* in cui ero di sottrarmi al potere di quell'uomo.... Davanti al mio carnefice, *non ho mai potuto volere*.... Ah! signore, chi saprà svelarmi questo mistero prima ch'io muoia? Ci sono dunque su la terra uomini che, incontrando altri uomini, possono farli schiavi? Si può dunque togliere ad uno la volontà, come gli si può togliere di fra le dita un filo di paglia? Si può fare questo, signore? „

Alla domanda ansiosa del nevrastenico risponde la scienza, e risponde affermativamente. Sì, vi sono sulla terra caratteri imperiosi e malvagi che sanno imporsi ad un debole e farne ciò ch'essi vogliono: vi sono le *coppie degenerate*, composte di un individuo forte *(l'incùbo)* che suggestiona un debole *(il succùbo)*, annichila la sua volontà e lo trascina al vizio, al delitto, a ogni abbiezione, come un automa.

Gabriele d'Annunzio ha mirabilmente ri-

prodotto nell'arte una di queste *coppie de generate*, di cui tanti esempii si trovano nell letteratura scientifica, e ha intuito, anch nella catastrofe del suo racconto, la fine tra gica con cui spesso nella vita si spezza que sto strano legame d'impero e di servilismo

Avviene talvolta che il debole, — quand è colma la misura della sua pazienza e il forte esige da lui una nuova rinuncia o una nuova viltà, che sorpassa ogni possibilità umana — si ribelli e si vendichi del suo padrone con un unico atto di energia, che è tanto più feroce quanto più lungo fu il tempo della rassegnazione passiva; — fenomeno individuale codesto, parallelo al fenomeno collettivo di certi popoli che dopo avere, per anni e per secoli, curvato il collo in silenzio sotto il giogo d'un despota, trovano finalmente in sè stessi, un giorno, la forza e l'audacia per compiere una sanguinosa rivoluzione.

Così Giovanni Episcopo, dopo aver sopportato che Giulio Wanzer gli rubasse la moglie — estrema prova di dominio come quella del signore feudale sui suoi sudditi — dopo aver sofferto d'essere il servo com-

piacente dei due amanti, — dopo aver lasciato che Wanzer non solo gli rubasse ma gli battesse la moglie, in sua casa — trova d'improvviso, come il coniglio arrabbiato, un attimo di ferocia; e sentendo un giorno dalla stanza vicina un grido acuto del figlio, del suo povero piccolo Ciro, e immaginando quel grido prodotto da una percossa di Wanzer, corre, spinto da una forza prodigiosa, verso quei due, e vedendo sul figlio le grandi mani di Wanzer, prende un coltello, e " due, tre, quattro volte lo configge nella schiena di costui fino al manico ".

La vittima s'era vendicata del suo carnefice, e la vendetta era psicologicamente naturalissima, come — in tutto il racconto — era d'una scultoria evidenza e d'una rara precisione scientifica l'analisi della vita di quel nevrastenico.

*

Ben diversa da quella di Giovanni Episcopo — e pur egualmente vera — è la figura di Tullio Hermil nell'*Innocente*. Costui non commette l'infanticidio in un im-

peto di passione, ma per calcolo freddo: un delinquente-nato, non brutale ed atavico non cioè di quelli che hanno il coraggio de loro delitto e lo compiono col mezzo inge nuo e pericoloso del veleno o del coltello ma raffinato e civile, che lascia gesuitica mente alla gelida aura notturna il còmpito d'uccidere il bambino di sua moglie e non suo. In lui tutte le facoltà sono sempre sveglie e acutissime: una sola gli manca, per atrofia congenita: il senso morale.

È un egoista nel significato più assoluto e più ripugnante della parola: proclama che il sogno di tutti gli uomini intellettuali è di " essere costantemente infedeli a una donna costantemente fedele "; gode nello straziare l'anima di sua moglie Giuliana con la frequenza e l'insultante pubblicità dei suoi tradimenti; e arriva all'assurdo di sostenere ch'egli ben fece a far tanto soffrire sua moglie poichè questa ebbe per tal modo occasione di diventare eroica nella sua rassegnazione. È, insomma, uno di quei mascalzoni elegantemente vestiti che si incontrano nei salotti dell'alta società, e che velano la loro perfidia sotto maniere signorilmente impec-

cabili, e sotto il fascino d'un ingegno non comune e simpatico.

Questi tipi — meno rari di quel che si crede, nella realtà — si mantengono apparentemente onesti di fronte al Codice penale, fino a quando il loro egoismo non incontri un ostacolo: se lo incontrano, se ne liberano con un delitto.

Per Tullio Hermil l'ostacolo è la scoperta che Giuliana, la *turris eburnea,* ha anch'essa ceduto all'amore colpevole, ed è rimasta incinta. Questa rivelazione turba non tanto il suo affetto di marito quanto il suo egoismo di uomo; ed egli quindi non sente rancore contro l'adultera ma contro l'innocente che, colla sua nascita, gli renderà impossibile la rinnovata felicità che egli sentiva ora di poter godere con Giuliana. Poichè — per un ritorno unicamente sensuale — egli ama ancora, dopo le troppe infedeltà, la docile moglie, verso la quale non aveva avuto per anni che un affetto " sororale "; e la sua erotomania — così frequente in tali degenerati — lo rende indulgente, per egoismo, verso Giuliana, che gli è ormai necessaria per godere, e lo rende viceversa implaca-

bile, sempre per egoismo, verso l'intruso che sarebbe un ostacolo a quel godimento.

Un giorno egli sente il neonato tossire, e quella tosse è per lui la rivelazione del modo come farlo morire. Lo farà morire di polmonite, esponendolo dalla finestra alla rigida tramontana.

E notate: l'idea d'un delitto traversa alle volte, come lampo sinistro, anche il cielo sereno d'una coscienza onesta: e forse molti mariti, nel caso di Tullio Hermil, avrebbero rivolto a Dio la preghiera crudele che quella tosse conducesse al sepolcro il bambino. Ma sul puro cristallo d'un carattere onesto, l'idea criminosa scivola senza lasciar traccia: intacca invece e corrode l'anima impura d'un degenerato.

Da quel giorno, infatti, comincia per Tullio Hermil la premeditazione dell'infanticidio: “ L'idea fissa — egli narra — mi possedeva intero, con una forza e con una tenacità incredibili. La mia perspicacia pareva triplicata.... la mia circospezione non mi rilasciò mai un istante. Nulla io dissi, nulla io feci che potesse destare sospetto, muovere stupore. Simulai, dissimulai senza tregua.... ”

Ecco in queste parole la prova della delinquenza congenita: non v'è passione, non orgasmo, non uno scatto di rimorso: una lucidità intellettuale, una freddezza morale che fanno orrore. E più calmo ancora e più sereno egli si rivela nell'atto in cui compie il delitto: — " .... Andai alla porta, l'aprii: m'assicurai che l'andito era deserto. Corsi allora alla finestra.... una colonna d'aria gelata mi investì.... Mi ritrassi, m'avvicinai alla culla, presi adagio adagio il bambino, lo portai alla finestra, l'esposi all'aria che doveva farlo morire. *Non mi smarrii, nessuno dei miei sensi s'oscurò* ". —

Chi dunque, se non un delinquente-nato, poteva non smarrirsi e non sentirsi oscurare i sensi in quell'attimo?

Tullio Hermil ha — è vero — un movimento men vile quando, dinanzi ai parenti che assistono all'agonia improvvisa del neonato, grida, come il Nikita di Tolstoi, nell'ultima scena della *Potenza delle tenebre:* — Sapete voi chi ha ucciso questo innocente? — Ma, mentre Nikita realmente confessa il suo delitto perchè è un delinquente occasionale, il grido di Tullio Hermil,

che farebbe sperare una confessione, gli muore sulle labbra e nella coscienza: egli tace, si lascia portar via dal fratello, e dopo poche ore si accomoda al fatto compiuto, assiste l'indomani al funerale, e poi si diletta a raccontarlo nei suoi più minuti particolari con l'analgesia morale di un Lacenaire, che descriveva ridendo i suoi più atroci delitti e gli spasimi delle vittime [1]).

Io non so se un Tullio Hermil sia mai esistito nella vita: certo so che esso ha di un delinquente reale tutti i caratteri psicologici.

*

Terzo ed ultimo — come ho detto — fra i tipi di degenerati felicemente intuiti da Gabriele d'Annunzio, è Isabella, la pazza del *Sogno d'un mattino di primavera.*

Questo poema tragico è parso davvero un *sogno*, cioè una cosa inverosimile, al pubblico che l'udì recitare e a molti di coloro che lo lessero: ed inverosimile è senza dubbio per la rappresentazione scenica, come

[1]) Vedi, a proposito di Tullio Hermil, i *Delinquenti nell'arte*, di ENRICO FERRI.

inverosimili son certo molti episodii, e come son falsi i personaggi secondarii, specialmente quel dottore che non è un dottore ma un mistico, che non è un alienista moderno ma un medico medioevale, il quale, invece di curar la demente, la crede un'illuminata secondo il pregiudizio antico. Ma Isabella — o meglio la sua pazzia — è disegnata nei suoi grandi tratti con una rigorosa esattezza psichiatrica.

Anzitutto — ed io espongo qui il parere di uno dei più illustri alienisti italiani — è scientificamente corretto il far dipendere la malattia mentale della protagonista dalla causa atroce e tristissima che aveva gettato la sua anima dall'apogeo della felicità nell'abisso del dolore e del terrore. Le avevano ucciso l'amante fra le sue braccia: ed ella era rimasta a lungo, nel letto, con quel cadavere e con quel sangue.

Il suo cervello — percosso da uno stimolo affettivo di così straordinaria intensità — era caduto in uno stato di stupore. E lo stupore, portando necessariamente un riposo negli elementi nervosi del cervello, aveva permesso che questi, più tardi, rico-

minciassero a funzionare. Isabella infatti, a poco a poco, si risveglia e comunica col mondo esterno; ma tutto ciò che la colpì nel momento supremo è cancellato nella sua coscienza; non rimangono in lei che dei vincoli superficiali col passato; per esempio, la percezione del rosso, cioè il colore del sangue, che è sempre accompagnata da una emozione angosciosa. E il D'Annunzio ebbe una geniale trovata nell'immaginare l'efficacia sedativa che ha sulla demente la visione del verde, appunto perchè il verde è il colore complementare del rosso. Così pure è rappresentato il delirio vago nei discorsi abituali dell'ammalata, col frequente e insistente riapparire di poche idee e sempre quelle, che si risvegliano per associazioni fortuite. Il medico, per esempio, dice: *son vecchio*. Isabella allora gli guarda i capelli che son bianchi, pensa per contrasto ai suoi ch'eran rossi, e dice ch'ella li avrebbe voluti bianchi “come il lino che esce dalla maciulla„.

Ma l'effetto artistico più bello — perchè più scientificamente verosimile — ottenuto dall'autore nel suo poema, è quando la demente riconosce in Virginio il fratello del-

l'amante, e questo riconoscimento è come la chiave miracolosa che apre d'un tratto lo scrigno dei suoi ricordi, chiuso dalla pazzia.

Tutti i particolari della tragedia, svoltasi con tanta rapidità, erano rimasti appena impressi nell'animo suo violentemente scosso, e il susseguente periodo di stupore li aveva, in apparenza, aboliti. Ma essi giacevano nell'incosciente, e bastò la vista di Virginio perchè si ridestasse nitida l'immagine dell'amante, e perchè questa potesse, a sua volta, trarre seco una lunga serie di immagini mnemoniche incatenate fra loro, e far narrare ad Isabella per esteso tutto il dramma, e farle pensare alla madre dell'amante e temerne la maledizione, e farle gridare con l'accento della sincerità tutto il suo dolore, tutto il suo orrore, tutta la sua passione [1].

Questa scena del dramma ricompra le molte inverosimiglianze e le molte assurdità delle altre scene, ed è una meravigliosa resurrezione artistica — quasi direi una fotografia — di quanto accade talvolta nei manicomii.

[1] Per l'analisi del personaggio di Isabella mi sono servito delle acute osservazioni del compianto professor Ezio Sciamanna.

2.°

Giorgio Aurispa - Claudio Cantelmo La "Città morta".

Pur troppo, dopo il tipo di Isabella, invano si cercherebbero nell'opera di Gabriele d'Annunzio altri tipi che uguaglino — per la verosimiglianza scientifica — quelli che abbiamo descritto. Si direbbe che l'autore, troppo fidando in sè stesso, e troppo disprezzando la realtà del mondo in cui viveva, abbia voluto lasciar briglia sciolta alla sua fantasia, la quale, senza il freno e il controllo dell'osservazione sperimentale, andò creando non uomini veri, ma personaggi che erano l'esagerazione o la caricatura della realtà.

E mi sovviene a questo proposito d'un paragone bellissimo di Achille Loria: la fantasia d'uno scienziato o d'un artista — egli diceva — può talvolta sollevarsi dal terreno della realtà, come un focoso cavallo di sangue che spicchi un salto: ma deve però dopo il salto ritoccare, come il cavallo, la

terra. È lecito cioè, — ed è anzi prova di ingegno — partire da quel che è certo e tangibile per slanciarsi a una sintesi filosofica o a una creazione artistica, ma bisogna poi ritornare nel mondo dei fenomeni reali, bisogna che quella sintesi o quella creazione abbiano la loro riprova nei fatti.

Orbene, Gabriele d'Annunzio aveva meritata questa similitudine per le creazioni di Giovanni Episcopo, di Tullio Hermil e di Isabella, giacchè questi personaggi, se erano usciti dalla sua fantasia, erano poi stati dalla scienza riconosciuti per veri, e il volo dell'artista, se lo aveva per poco librato nel campo aereo dell'immaginazione, lo aveva anche sùbito ricondotto sul terreno della verità positiva; — ma egli non parmi più degno di quella similitudine per la creazione degli altri caratteri dei suoi drammi e dei suoi romanzi. La sua fantasia non può più — per questi — paragonarsi a un cavallo che spicchi un salto e poi ritorni sul suolo donde è partito, ma bensì a un inesistente ippogrifo che, una volta spiccato il volo, non si sa ove vada e che si perde nelle nubi lontane.

Giorgio Aurispa — per esempio — l'eroe del *Trionfo della morte*, non trova una precisa classificazione antropologica fra i tipi di veri degenerati, se non forse — come ha detto Enrico Ferri — quella della pazzia abortiva.

Egli è un " degenerato superiore ", uno di quegli uomini intelligenti, ma sventurati — anzi sventurati forse appunto perchè troppo intelligenti — che adoperano il loro cervello a torturare la loro anima con una auto-analisi psicologica che ha tutta la crudeltà d'un coltello anatomico, giacchè scruta e ricerca senza misericordia le più intime fibre dell'organismo. Egli è un incontentabile della vita, a cui l'eredità patologica acuisce il pessimismo; che prende dal padre la sensualità eccessiva e volgare, dalla madre una sensibilità raffinatamente squisita, dallo zio la manìa suicida, e che, innestando sul tronco della sua forte capacità intellettuale queste tre tendenze, riesce a comporsi una vita di amore e di spasimo, non sapendo mai godere dell'ora che fugge e delle persone che passano, e torturandosi sempre nella ricerca d'una felicità assoluta che na-

turalmente non trova, e che sa di non poter mai trovare. Perciò quando — finita l'ultima pagina del romanzo — voi ripensate a quell'uomo che non ha avuto nè la generosità di uccidersi solo, nè il coraggio criminoso di uccidere la sua amante, ma ha voluto compiere un doppio-suicidio e morire con lei, precipitando avvinti in un burrone, voi restate ammirati dell'ingegno dell'autore, che vi ha saputo interessare a un simile dramma, ma non sentite entro di voi quella voce — che è l'intimo suggello delle grandi creazioni artistiche, — e che vi dice: sì, questo tipo è vero ed umano: se non l'ho incontrato, lo potrei incontrare.

Ancor meno vero — anzi al di fuori di ogni ragionevole verosimiglianza — è Claudio Cantelmo, il protagonista delle *Vergini delle rocce:* un uomo posseduto dal sogno ambizioso d'esser destinato a perpetuare la sua razza aristocratica dando vita a un figlio perfetto, e che viceversa non sa, non vuole o non può scegliere fra le tre vergini quella che unendosi a lui realizzerà il suo sogno. Egli dovrebbe essere un " degenerato superiore " come Giorgio Aurispa; ma il suo

profilo non è sicuramente tracciato come il profilo di questo; e nel libro non campeggia la sua figura, nebulosa al pari delle sue idee, ma domina l'incubo di una pazzia ereditaria e collettiva. Tutti, infatti, gli otto personaggi di questo romanzo — che è il più musicale ma anche il più incomprensibile e il più vuoto dei romanzi di Gabriele d'Annunzio — si rivelano pazzi o quali persone che pendano sull'orlo della follìa; e lo strano è che parlino ed agiscan da matti anche coloro che nel concetto dell'autore dovrebbero essere sani di mente. Io non so quale sia stato lo scopo di D'Annunzio nello scrivere questo libro, ma se mi è lecito giudicare l'opera da quel che in essa traspare, io affermo che essa riesce al fine opposto a quello che voleva ottenere, giacchè invece di provare la vitalità d'una razza aristocratica più o meno legittimista o borbonica, e la superiorità del suo campione, ne prova la sterilità e l'impotenza morale e intellettuale.

E che dire della *Città morta?* In questa tragedia — di cui, come sempre, ammiro e non discuto la forma, — troviamo finalmente espressa in tutta la sua criminosa audacia

quell'idea che serpeggiava nei precedenti lavori del D'Annunzio: l'idea cioè dell'amore colpevole tra fratello e sorella. Abbiamo visto nell'*Innocente* e poi nel *Trionfo della morte*, e poi nelle *Vergini delle rocce*, che l'autore si compiaceva di dare agli amori dei suoi personaggi un acre sapore quasi d'incesto, chiamando *sorella* l'amante; era il *leit-motif* patologico della sua sinfonia erotica. Nella *Città morta* il *leit-motif* diventa il motivo di tutto il dramma e conduce al delitto un disgraziato fratello che, per lasciar pura la sorella ch'egli ama, la uccide. Ma la figura dell'assassino e della sua vittima ci paiono fuori del campo della psicologia, come è lontana e fuori della nostra vita moderna la sepolta Micene ove la tragedia si svolge.

3.°

La teoria del "Superuomo".

La *Città morta* è l'ultimo lavoro in prosa di Gabriele d'Annunzio in cui si trovino tipi di delinquenti o di pazzi. Nel *Sogno d'un tramonto d'autunno* non v'è che la descrizione d'una gelosia esageratamente furiosa; e quel poema tragico è notevole soltanto per l'impressione visiva del color rosso che lasciano nel lettore la battaglia e l'incendio finali, — artistico e ben immaginato contrasto all'impressione di color verde che lascia invece il *Sogno di un mattino di primavera*, giacchè, come è giusto che la tonalità dominante del mattino e della primavera sia il verde, così è giusto che la tonalità dominante del tramonto e dell'autunno sia il rosso.

Nella *Gioconda* non si riconoscerebbe quasi più il D'Annunzio degli altri suoi lavori, tanto sono relativamente normali i tipi dei personaggi e tanto è logicamente umano l'intreccio della tragedia; egli non si rivela che per la forma — sempre armoniosamente la

stessa — per quella *concordanza* che va in fondo al volume e che ne simbolizza il significato, e sopratutto per la teoria del superuomo ripresa e affermata incidentalmente da Gioconda Dianti.

Ed è parlando brevissimamente di questa teoria, che io credo di poter riassumere questo primo sguardo critico sull'opera dannunziana.

Dopo averne esaminati alcuni tipi al lume della psichiatria e dell'antropologia criminale, parmi logico infatti esaminare il concetto informatore di tutte le prose dell'artista al lume della morale. Sarà un'altra profanazione, un altro atto d'orgoglio che un umile filisteo oserà compiere nel tempio dell'arte.

Quella teoria, che per fortuna non è italiana, ma importata fra noi dalla facilità con cui si copiano dall'estero le poche cose cattive insieme alle molte buone, quella teoria fa la sua prima apparizione nel *Piacere* di Gabriele d'Annunzio, dove non è che una conseguenza egoisticamente volgare d'una filosofia epicurea: ritorna nell'*Innocente,* espressa in modo più intellettuale ed attribuita al protagonista senza però che l'autore esplicitamente l'approvi: ricompare nelle *Vergini delle*

rocce dove si abbassa e si deturpa, giacchè mentre fino allora il superuomo si credeva tale solo per aristocrazia d'ingegno, in questo romanzo il superuomo si crede tale anche e sopratutto per aristocrazia di sangue, la più ingiusta di tutte: è ripresa infine nella *Gioconda*, dove è proclamata nel nome sacro dell'arte. E dopo tale insistenza non è più possibile il supporre — anche per altre manifestazioni letterarie e politiche del D'Annunzio — che quella teoria non sia il suo *credo* morale e intellettuale.

Forse — ed io esprimo qui più che un mio fermo pensiero un mio dubbio — forse l'artista si è lasciato, a poco a poco, suggestionare dall'idea anormale che studiava. In principio avrà soltanto voluto analizzare il fenomeno, non certo comune ma pur vero, del *superuomo:* in seguito la malattia ch'egli osservava si sarà comunicata a lui per contagio, ed egli sarà rimasto vittima del veleno psicologico che — nella febbre della ricerca — aveva assoggettato al suo esame.

E gli sarà avvenuto moralmente quel che gli è avvenuto artisticamente. Egli ha tanto adorato, più che l'idea, la forma di cui quella

si rivestiva che, come un ingenuo credente prostrato dinnanzi all' immagine della Madonna, ha finito per aver fede non più nella divinità, ma nel suo simbolo materiale: — simile in ciò a quell' infelice anarchico Taillade che in un assassinio non vedeva la sostanza, cioè l'orrore dell' azione selvaggia, ma soltanto la forma, cioè l'espressione artistica del *bel gesto;* — e così egli si è tanto innamorato della tesi del superuomo che, invece di limitarsi a studiarla come un caso patologico, l' ha fatta sua e vi crede.

Vi crede, e ne fa pompa: sincero e coraggioso in questo, come certi nostri artisti scomparsi che sorprendono ancora, non si sa se più per le meraviglie che crearono o per i delitti che commisero. Egli è un Benvenuto Cellini della parola, il cui scalpello non ha rivali e non conosce difficoltà, e che, come quegli confessava nella sua autobiografia con la più cinica indifferenza i suoi reati, così egli proclama nei suoi romanzi con la più fiera audacia la sua teoria immorale. Egli vuole l'arbitrio, il privilegio, l'onnipotenza pei superuomini, i quali non devono sottostare al giogo della legge comune, fatta

soltanto per la folla degli umili e dei mediòcri.

Orbene, noi ci ribelliamo a questa teoria superba ed aristocratica, giacchè pensiamo che la superiorità dell' ingegno, se dà in un certo senso maggiori diritti, dà anche moralmente maggiori doveri; e senza ricorrere alla scienza, la quale insegna che la funzione della società moderna è di dare il benessere al maggior numero possibile d'individui, anzichè riserbarlo tutto alle mostruose eccezioni di qualche cervello superiore — affermiamo col cuore oltre che colla mente, di fronte a quel disprezzo, il nostro amore per la folla degli umili.

Noi ci inchiniamo dinnanzi alla incontestabile superiorità intellettuale di un Gabriele d'Annunzio; ma s'egli trova la poesia nell'esaltare le virtù rare e luminose dei forti, e nel proclamarne i diritti già troppo riconosciuti, noi la troviamo nell'esaltare le virtù oscure dei deboli e nel sostenerne i diritti, ancora troppo disconosciuti. La sua è senza dubbio una poesia più intellettuale ed aristocratica, ma la nostra — lo sento — è più umana e più vera.

III.

Le opere di poesia.

1.°

La "Francesca da Rimini".

Nella nota che Gabriele d'Annunzio pose in fine all'edizione magnifica della sua *Francesca* egli avverte che " all'apparato della tragedia concorse insolitamente l'opera del pittore, dello scultore, del cesellatore, dell'orafo, dell'armaiuolo, del drappiere, condotta con disciplina e con amore sagaci " , ed aggiunge: " La medesima cura fu proseguita nella stampa di questo volume perchè esso rimanga come documento d'uno sforzo sincero e animoso che due volontà concordi compirono in patria per testimoniare almeno la loro aspirazione verso quelle molteplici forme ideali che un tempo fecero della vita italiana l'ornamento del mondo ".

Ed è certo che, come al successo della tragedia sulle scene contribuì non poco la

collaborazione che artisti minori dettero all'autore, riuscendo colla loro paziente opera materiale e collettiva a dar risalto all'opera ideale e individuale del poeta, così all'ammirazione più pacata e più ragionata che invade l'animo di chi legge il libro contribuisce in non piccola parte la qualità dell'edizione.

Stampata su altra carta, con i soliti moderni caratteri tipografici, senza fregi, *Francesca da Rimini* sarebbe apparsa al lettore un anacronismo letterario e morale. L'edizione qual'è — invece — prepara l'animo nostro a trovar nel volume un sentimento e un linguaggio ormai morti da secoli, e con una suggestione visiva che parte dall'occhio per arrivare al cervello ci riconduce inconsciamente, se non ai tempi in cui la tragedia si è svolta (allora non esisteva la stampa), almeno a tempi che erano, anche psicologicamente, più vicini a quell'epoca torbida che alla nostra.

Era tanto più necessaria quest'opera di suggestione editoriale per trasportarci in un ambiente cui ormai le nostre anime moderne sono lontane e repugnano, in quanto che il

pregio massimo della tragedia consiste appunto nella ricostruzione perfetta di tale ambiente. Bisogna saper comprendere questa meravigliosa ricostruzione drammatica, ove il poeta ha rinchiuso con violenza un decennio di folta storia romagnola, o rinunciare ad ammirare alcuna cosa nella tragedia.

Infatti i tipi dei protagonisti, che il pubblico s' immaginava essere i più scultorii, non apparvero coll'evidenza che è in alcuni altri, e la passione colpevole e sanguinosa di Paolo e Francesca, che nell'aspettazione generale doveva essere il nucleo centrale, quasi la fiamma viva da cui ricevesse calore e splendore tutta l'opera d'arte, riuscì un episodio scialbo, una semplice nota di poesia e d'amore in mezzo al concerto fragoroso di una vita medioevalmente battagliera e feroce.

Già, uno dei maggiori critici nostri notava che la figura di Francesca è evanescente. Essa si perde nel sogno; è intangibile e inafferrabile, e passa attraverso il dramma, di cui è l'origine, come un simbolo di dolcezza e di debolezza femminile. Nulla in lei che riveli una forza e una vo-

lontà; essa è uno stromento, non una causa e lo stesso suo amore — che è pure il più celebre amore del mondo! — sembra la conseguenza d'un complesso di piccole circostanze anzichè l'impulso spontaneo ed irresistibile di tutta un'anima verso un'altra anima.

Paolo (chi ha lodato la figura di Paolo in questa tragedia?) è un uomo che piace a Francesca per la sua bellezza e che *non* piace al pubblico per la sua effeminatezza; egli è così pallidamente disegnato in confronto al forte rilievo che hanno i profili dei suoi fratelli, da non ispirare nè simpatia nè compassione.

E tutte le scene che si svolgono fra i due amanti — ove son pure versi di squisita armonia — non parmi possano suscitare alla lettura (come non sempre suscitarono a teatro) quella commozione intensa che suscita di solito un grandissimo amore descritto da un grandissimo artista.

Dante e la leggenda fiorita dopo di lui avevano tanto idealizzato l'adulterio di Paolo e Francesca, che nessuno pensava alla colpa dei due cognati: la loro passione aveva ol-

trepassato l'ostacolo della legge morale che doveva condannarli, ed essi erano apparsi come i tipi perfetti e ammirabili in cui si scolpiva il più puro ed il più forte amore.

Gabriele d'Annunzio, non avendo toccato l'altezza poetica dell'Alighieri, ha, per necessaria conseguenza, ricondotto alle più modeste proporzioni della realtà la leggenda che troppo nobilitava e sublimava l'adulterio; e nell'opera sua, Paolo appare semplicemente un tipo di amante come ce ne son sempre stati, ce ne sono e ce ne saranno, e Francesca non è che una debole e mite fanciulla imbevuta di sogni e di poesia, la quale, sposata per forza e con inganno a un uomo brutto, cade fatalmente nelle braccia di un uomo bello ch'essa aveva creduto lo sposo a lei designato.

*

Vi deve essere tuttavia una ragione per cui Gabriele d'Annunzio — il cui arco sa sempre toccare là dove mira — non è riuscito nella creazione dei tipi dei " due cognati „ come riuscì nella creazione degli altri. E la ragione — detta con gran mo-

destia da uno psicologo modestissimo — parmi questa: il temperamento artistico di Gabriele d'Annunzio è tale che raggiunge le più alte vette dell'arte quando vuol rappresentare individui eccezionali o stati d'anima patologici, ma rimane inferiore a sè stesso quando ci dipinge uomini moralmente sani e stati d'anima normali.

Rievocate tutta la sua produzione letteraria, e voi dovrete confessare che i tipi i quali sono rimasti nella vostra memoria e nella vostra ammirazione sono appunto quelli in cui il D'Annunzio simbolizzò un delitto, una malattia, una forma di degenerazione. Giovanni Episcopo, l'assassino nevrastenico, — Tullio Hermil, il parricida gesuiticamente moderno, — Isabella, la pazza del *Sogno d'un mattino di primavera*, — Leonardo, il fratello incestuoso della *Città morta*, — ecco le figure d'annunziane che vivono di vita propria e che sfideranno il tempo. E anche negli altri suoi lavori, — dal *Piacere* al *Trionfo della morte*, dalle *Vergini delle rocce* al *Fuoco*, — le pagine migliori sono quelle in cui è descritto qualche cosa di turpe o di perfido, e i personaggi che

il D'Annunzio crea e delinea con maggior sicurezza e con più vigore, — si chiamino Andrea Sperelli o Claudio Cantelmo, Giorgio Aurispa o Stelio Effrena — non sono che dei " degenerati superiori „ in cui egli si compiace di rappresentare o di esagerare patologicamente un lato della sua anima.

L'amore, poi, è sempre raffigurato dal D'Annunzio morbosamente o tragicamente. Egli non canta e non descrive mai la purezza di un idillio o la santità di un congiungimento fecondo: egli è l'artefice meraviglioso che vi dipinge con tutti i colori di una tavolozza ricchissima il sorgere lento o l'irrompere impetuoso d'una passione immorale e anormale: egli gode di intorbidare la limpida sorgente dell'istinto sessuale col sangue d'un delitto o d'un suicidio o col veleno d'un pensiero impuro. Nei suoi romanzi infatti — come ho già notato — l'amore ha quasi sempre un acre sapore d'incesto, giacchè la amante è chiamata dall'amante *sorella*, e questo ritornello patologico diventa il motivo dominante nella *Città morta*, ove si può dir che si sfoghi con aperta sincerità e s'acqueti e si spenga in un fratricidio quel sen-

timento nebulosamente incestuoso che serpeggiava nelle opere precedenti.

Ora, è facile comprendere come un simile temperamento d'artista non possa sentire, e quindi non possa riprodurre in modo degno della sua fama, una passione normale qual è quella di Paolo e Francesca. E dico normale questa passione, quantunque sia adultera, giacchè non il vizio, ma la fatalità l'avevano fatta sorgere, e giacchè l'adulterio è un troppo lieve e troppo comune reato per considerarlo come l'indice di una degenerazione in chi lo commette. Esso è il *delitto politico* della famiglia, come scriveva argutamente Raffaele Garofalo, un delitto che i codici puniscono per platonico omaggio a un principio ideale, ma che il costume non solo non colpisce col disprezzo, ma anzi incoraggia coll'invidia.

*

Uomini di istinti perversi o feroci, passioni che degenerano nel delitto o nella pazzia, epoche di ferro e di sangue, — ecco dunque ciò che conviene al genio di Gabriele d'Annunzio, ecco il materiale su

cui meravigliosamente lavora questo Benvenuto Cellini della parola.

Hanno sorriso alcuni della cura eccessiva con cui il poeta volle “ mettere in scena „ la sua tragedia, della straordinaria esattezza con cui egli intese riprodurre ogni arma, ogni abito, ogni oggetto: hanno sorriso sopratutto della sua preoccupazione per ottenere che nell'Atto II — ove dalla torre dei Malatesti s' incendian le case di Rimini — il mangano agisse con perfetta illusione di realtà, e gli spettatori avessero la sensazione paurosa di trovarsi dinanzi a una battaglia effettiva..

Certo, in Gabriele d'Annunzio era qualche cosa di più del ragionevole desiderio d'ogni autore, perchè l'opera sua appaia in ambiente degno e appropriato. Era in lui una specie di ossessione affinchè, al di sopra delle parole e degli atti dei personaggi, regnasse sovrana sul pubblico la sensazione del *momento storico.* Egli stesso mi raccontava che un suo giovane amico lavorò e studiò per un mese allo scopo di trovare i fuochi e i fumi chimicamente più adatti per rappresentare sul palcoscenico la luce e il

calore, la nebbia e la confusione d'un ver
combattimento. E se questi studii non sor
tirono teatralmente al secondo atto un effett
felice, noi dobbiamo tuttavia riconoscere ch
in tutta la tragedia la riproduzione dell'am
biente medioevale, di quella vita imperniata
soltanto su idee di conquista e su sentimenti
di crudeltà, è mirabilmente perfetta, così
nelle parole del poeta come in ogni atto o
disegno dei suoi collaboratori.

Assistendo al dramma, o leggendolo, noi ci sentiamo trascinati da una forza misteriosa — che è il prestigio sovrano dell'arte — verso quel secolo tanto oscuro moralmente e tanto luminoso per azioni straordinarie di maschia volontà e di cosciente ferocia; noi perdiamo o dimentichiamo la nostra psicologia d'uomini moderni, e a poco a poco rivive in noi l'uomo antico così da renderci non solo ammirati, ma compresi e vibranti di quelle emozioni che il poeta ha saputo suscitare dinnanzi a noi. Dice, a questo proposito, in modo insuperabile Isidoro del Lungo: " ... all'orecchio esercitato ritorna come l'eco di voci da secent'anni remote, e all'illusione scenica si connette

quella delle immagini e dei suoni, e l'impressione è che l'arte abbia questa volta afferrato l'oggetto suo eterno: il vero ".

L'arte afferrò il vero, perchè l'anima di Gabriele d'Annunzio era all'unissono coll'anima dell'epoca rievocata. Tanto all'unissono, che il poeta fu pari a sè stesso nel disegnare i tipi che quell'epoca meglio riassumono e simbolizzano (Ostasio, Gianciotto e Malatestino), e fu inferiore a sè stesso nella creazione dei due tipi (Paolo e Francesca) che da quell'epoca si tolgono e quell'epoca oltrepassano, essendo non medioevali ma semplicemente ed eternamente umani.

Il giudizio del pubblico è stato concorde nell'ammirare — forse sopra tutte le altre — le scene del primo atto ove appare la figura di Ostasio, e quelle del quarto atto, ove si delineano e si illuminano, per i lampi psicologici di un duello verbale, le figure di Gianciotto e di Malatestino.

Sono questi tre uomini, l'uno il figlio di Guido Minore da Polenta, gli altri i figli di Malatesta da Verucchio, che veramente e degnamente rappresentano le famiglie da cui discendono, l'ambiente in cui vivono,

la dinamica morale dell'epoca loro. Tre violenti, che pongono il loro ideale nell'estendere il loro dominio, il loro diritto sulla punta della loro spada, e tutta la loro psicologia nella prepotenza. Tre tipi, che noi oggi qualificheremmo per delinquenti, e che allora non erano se non il simbolo dei signorotti e dei condottieri che infestavan l'Italia.

È breve la scena fra Ostasio e Bannino, ma è così densa di psicologia, che nessuna altra, io credo, l'eguaglia nella tragedia. Il figlio legittimo di Guido sfoga con una mordente ironia il suo disprezzo e il suo odio contro il bastardo: e le sue parole son colpi di pugnale corto.

Dice Ostasio a Bannino, reduce illeso da una mischia coi Forlivesi:

> .... Tu non hai
> pur uno schizzo sul tuo viso bianco
> o gran millantatore di parole.

E poichè Bannino vuole difendersi dall'accusa di vigliaccheria, Ostasio lo apostrofa:

> .... Parla
> dunque, se almeno con la lingua sai
> ferire un uomo.

E quando Bannino minaccia di rivelare il tèntato avvelenamento del padre per parte di Ostasio, questi lo incalza:

> .... Versa
> il tuo fiele, che n'hai già tinto il viso,
> o ch'io ti strizzerò come si strizza
> un panno molle.

E finalmente, dopo che Bannino pronunciò l'accusa, Ostasio lo ferisce alla guancia, ma lo ferisce leggermente " in pelle in pelle " (ultima ironia esercitata con la spada dopo quella esercitata con la parola), e dice a Ser Toldo:

> L'ho punto un poco
> perchè s'avvezzi a non temere il ferro.
> Egli è d'un altro nido e fu covato
> non dall'aquila, no, ma da una gazza.

Il contrasto tra i due fratelli è reso con un'arte insuperabile, e dalla livida viltà del bastardo acquista maggior vivezza di colore il tipo coraggioso, criminalmente coraggioso, di Ostasio, il figlio legittimo di suo padre e del suo tempo.

Ma la figura di Ostasio è notevole anche per un'altra ragione. Per suo mezzo il D'Annunzio ha voluto porre anche in questa tra-

gedia, quantunque velatamente e incidentalmente, il sospetto d'un amore più che fraterno tra fratello e sorella. I versi in cui Ostasio descrive Francesca sono d'una poesia così passionale che sorpassa l'affetto e l'ammirazione che ogni fratello deve a una sorella, — sia pure bellissima. E in tutta la tragedia nessuno, neanche Paolo, sa parlar di Francesca come Ostasio ne parla. Ricordate:

OSTASIO (*assorto*).

... Ah! ch'ella vale
un regno! com'è bella!
Non v'è spada che sia diritta quanto
lo sguardo de' suoi occhi, s'ella guarda.
Ella mi chiese ieri: "A chi mi date
voi?" Quand'ella cammina et i capelli
le cadono d'intorno alla cintura
e pe' ginocchi forti (è forte se
bene pallida) e scrolla un poco il capo,
ella dà gioja come
le insegne al vento quando si fa oste
sopra una ricca città con arnesi
forbiti. Par talora
ch'ella rechi in sul pugno
l'aquila da Polenta
come falcon maniero, per gittarla
a grande preda. Ella mi chiese ieri:
"A chi mi date voi?"
Chi la vedrà morire?

Francesca, nell'Atto III, interrompe la

schiava che aveva pronunciato il nome di *sorella*, dicendo:

.... È nome questo che avvelena
la bocca qui.

Ella allude a Paolo e a Malatestino, ma anche Ostasio — s'ella avesse saputo — non sarebbe forse stato indegno dell'allusione.

*

Malatestino è la figura più vigorosamente disegnata e più originale della tragedia, non solo perchè creazione diretta di Gabriele d'Annunzio il quale non aveva — come per Paolo e Francesca — il terribile confronto dantesco, ma anche perchè in Malatestino, più che simbolizzato, è esagerato il tipo dell'uomo di guerra del Trecento. Esagerazione che non è forse artisticamente un danno, giacchè come all'oratore occorre forzar la voce quando vuol farsi udire, così occorre all'artista forzar la linea di un tipo quando vuole che questo sia compreso da tutti e nella memoria di tutti rimanga.

Se il suo fratello Gianciotto è un violento, Malatestino è un vero delinquente, quello

che noi oggi chiameremmo un delinquente-nato. E il D'Annunzio come tale ce lo dipinge in tutta la tragedia, senza che il carattere criminoso si smentisca mai neppure un minuto.

Nell'Atto II, quando è ferito all'occhio ed egli appare per la prima volta in scena portato a braccia dagli uomini d'arme, Malatestino non ha nè un lamento nè un grido di dolore. Le sue prime parole, pronunciate come uno che si svegli di sùbito, non dicono la sua sofferenza, ma soltanto il suo rammarico per non aver potuto uccidere il prigioniero da lui fatto. E in questo episodio sono scolpite la ferocia e l'analgesia del vero criminale. Egli ha perso l'occhio e la piaga è orrenda: i suoi lo vorrebbero curare, ma egli grida con l'insensibilità dei grandi delinquenti che pare eroismo:

> Via, via, che non è tempo
> di far fila con panno lino vecchio.
> Mettetemi una fascia e datemi da bere;
> e a cavallo, a cavallo!

Nell'Atto IV, Francesca che, al contatto di lui, come una sensitiva si rinchiude in sè stessa per ribrezzo, lo definisce scultoriamente:

La tua culla tagliata fu, di certo,
in qualche vecchio ceppo da una scure
che molti capi vi avea mozzi prima.
Avido d'ogni sangue
tu sei, sempre in agguato,
nemico a tutti.

Ed è felicemente immaginato il racconto dell'uccisione del falcone per parte di Malatestino, giacchè esso rivela con l'eloquenza d'un confronto l'assoluta mancanza di senso morale che è in questo fanciullo perverso. Alla dolce Francesca pare una gran crudeltà che il cognato abbia decapitato un falcone, e ne lo rimprovera. Che cosa penserà ella vedendo che Malatestino taglia la testa del prigioniero con la stessa suprema indifferenza con cui ha tagliato la testa al falcone? Per un Malatestino non v'è differenza alcuna fra le due vittime. Esse sono entrambe cosa sua. Le può uccidere e le uccide. L'umanità non parla in lui.

Anche l'amore è crudele in Malatestino. Geloso di Paolo, è feroce non solo contro di lui, ma anche contro Francesca. Egli è terribile d'ironia verso la cognata quando a lei che, per respingerlo, gli grida:

Non mi toccare forsennato o chiamo
il tuo fratello,

egli lancia la domanda insultante: *Quale?*

Egli è infame di doppiezza quando, a lei che si ritrae nel vano della finestra per non udire gli urli del prigioniero, dice quasi intendesse renderle un servigio e mentre con la mannaia e con la torcia in mano si dirige verso la torre:

> .... Vado. Non l'udrete più,
> voglio che abbiate
> una notte tranquilla, il più profondo
> sonno....

Egli è, infine, maestro d'astuzia, nel suo colloquio con Gianciotto. Questa scena capitale del quarto atto ha l'unico torto di somigliare troppo a una scena fra Jago e Otello. Ma quanto è più superbamente fiero Malatestino di Jago! Costui è un delatore volgare e un'anima mediocre anche nel male; quegli è una tempra fortissima di delinquente che fa il male non per paura ma per volontà. Jago trema dinnanzi a Otello: Malatestino a Gianciotto che, ormai sospettoso, gli intima: *Parla!* risponde con alterigia e con quella rovente ironia che è lo sfogo verbale della sua ferocia:

> Non per minaccia. Neppur tu mi fai
> paura. Sappilo.

Per non portar visiera, io sono fatto
orbo; ma tu nella tua casa porti
visiera, buffa, ventaglia e barbozza
di tutta piastra, senza una fessura!
Nulla vedi, nè t'entra nel cervello
ferrato alcuna punta di sospetto.

E quali precauzioni sa immaginare e consigliare al fratello perchè l'agguato riesca! Malatestino pensa a imbavagliare la schiava, e perchè Gianciotto non sia udito da Paolo e da Francesca quando ritornerà nella notte, gli dà questo acuto suggerimento:

.... Monta
il tuo corsiero più veloce e prendi
un po' di panno lano
per fasciare gli zoccoli, se occorra;
chè, sulla via sonora,
di notte anche le pietre
sanno tradire, fratello.

E lo istruisce sul modo con cui deve contenersi verso la moglie e verso Paolo per non destar sospetti:

Sei tu capace di dissimulare,
di sorridere? Ah tu non sai sorridere!

Al che Gianciotto risponde con una bella frase:

Che la vendetta m'insegni il sorriso
se la gioia nol seppe.

E tutto infatti — non il sorriso solo — la vendetta insegna a quest'uomo, a questo tipo di marito cieco, inconscio della sua bruttezza, non pensoso dell'avversione che la moglie gli dimostra, securo dell'onestà di lei, che andrebbe lontano, podestà di Pesaro per lungo tempo, senza un rimpianto, senza un desiderio, senza una paura gelosa, preoccupato soltanto di "far oste" e di acquistar potenza e gloria alla sua casa.

Il balestriere nell'Atto II lo definisce assai bene:

> .... Lo sciancato è buono
> a cavalcar addosso all'Omodeo,
> a forzare castella, a guadar fiumi,
> a rompere steccati,
> a fare saccomanno in ogni terra,
> ma non a lavorar la bella vigna
> che Dio gli diede.

Però, ora che sente e sospetta che un altro lavora la bella vigna, ritorna psicologicamente marito, ed alla donna cui non aveva mai donato un fiore saprà dare la morte.

*

In questi tre tipi — il fratello, il cognato, il marito di Francesca — è tutto l'ambiente medievale. Essi vi dicono i pensieri e i

sentimenti di quell'epoca oscura: quando appaiono è un fragor d'armi e un silenzio di cuori: essi sono la voce e il simbolo della forza e della violenza, senza alcuna luce mai di un nobile slancio o di un alto ideale.

Paolo e Francesca parlano e agiscono nella tragedia, ma di una vita lor propria, staccati quasi dall'ambiente; essi sono, se posso dir così, una corrente sentimentale che traversa il dramma senza mescolarsi alla vita degli altri personaggi, come certe correnti sottomarine che traversano l'oceano senza comunicargli nè il loro colore, nè il loro calore.

Ostasio, Gianciotto e Malatestino sono invece figure vive che non potete staccare dal fondo del quadro su cui risaltano. E sono esse che, insieme alle figure minori, creano ciò che vi è di veramente bello e di perfettamente riuscito nella tragedia: la riproduzione esatta d'un periodo storico.

Periodo storico che piace a Gabriele d'Annunzio, poichè nelle terzine di commiato, che seguono al testo dell'opera, egli annuncia di voler trarre dal marmo di Leon Battista Alberti la voce di Sigismondo Malatesta:

.... il chiomato Sigismondo
la procellosa anima imperiale
ch'ebbe poche castella e non il mondo.

E non v'ha dubbio ch'egli ci darà un nuovo poema di lagrime e di sangue, rievocando la figura di questo condottiere del secolo XV.

Ma mentre noi deploriamo che un artista come Gabriele d'Annunzio si lasci possedere tutto dalla suggestione del passato, senza sentire quanta fiamma di poesia v'è anche nell'epoca nostra, e dia il suo tempo e il suo genio a riprodurre in capolavori ciò che fu, anzichè a descrivere ciò che è e a divinare ciò che sarà, — noi constatiamo ancora una volta che s'egli si volge al passato, e questo sa far rivivere col prestigio dell'arte, gli è perchè l'anima sua sente meglio le passioni del passato che quelle del presente. La prepotenza individualista che è nel medioevo risponde più al suo temperamento dello spirito fraterno e socialista che è nei nostri tempi.

Egli è intellettualmente uno dei maggiori uomini moderni, ma moralmente egli è un uomo del Cinquecento.

2.°

La "Figlia di Jorio".

Come accade a coloro che sono guidati più dall'estro che da una volontà cosciente, Gabriele d'Annunzio non ha ancora mantenuto la sua promessa di trarre dal marmo di Leon Battista Alberti la voce di Sigismondo Malatesta, e ha placato l'attesa e il desiderio del pubblico con due tragedie: *La figlia di Jorio* e *La Fiaccola sotto il moggio.*

In entrambe rivive il passato: un passato impreciso nella *Figlia di Jorio* la cui data è espressa così: *nella terra d'Abruzzi or è molt'anni;* un passato meno impreciso nella *Fiaccola sotto il moggio*, che porta questa indicazione: *nel paese peligno, dentro del territorio di Anversa, presso le gole del Sagittario, la vigilia delle Pentecoste, al tempo del Re Borbone Ferdinando I.*

E di questa lontananza di tempi, e quindi di costumi e di linguaggio, bisogna tener conto leggendo le due tragedie, per comprendere — starei per dire per perdonare, — le stranezze della forma, talvolta oscure,

talvolta infantili, sempre velate da una nebbia di inverosimiglianza.

Ci sono dei delitti — e molti — in queste tragedie, ma non ci sono dei veri delinquenti. Il sangue gronda, ma le persone che impugnano l'arma omicida non hanno quel rilievo psicologico che dovrebbe farle palpitare come persone vive.

La *Figlia di Jorio* pare il racconto affannoso d'un sogno orribile: v'è quell'imprecisione, quella confusione, quel tumulto di idee che caratterizzano gli incubi notturni.

La *Fiaccola sotto il moggio* sembra un volgare fatto di cronaca rivestito di poesia e nobilitato dai nomi aristocraticamente difficili dei personaggi e dalle descrizioni ampollose di un vecchio palazzo in rovina.

Nella *Francesca*, Gabriele d'Annunzio ci aveva dato un ambiente esattamente storico e alcuni tipi veramente umani: era bene scolpito il profilo di questi, come erano ben determinati i luoghi ed il tempo. Nella *Figlia di Jorio* e nella *Fiaccola sotto il moggio*, la storia ha lasciato il posto alla fantasia, e non solo luoghi e tempo, ma anima e pensiero dei protagonisti sono vaghi, nebulosi ed incerti.

*

Chi è Aligi il pastore? È un mistico, perduto nelle sue visioni e nelle sue allucinazioni religiose, che commette un parricidio per salvare la donna ch'egli ama spiritualmente, dalle immonde brame del padre.

Il parricidio che — teoricamente — è il più orribile dei delitti, non induce in questo caso un grande orrore. È la conseguenza fatale di uno scoppio di gelosia, è un atto che Aligi compie non solo per gelosia, ma per la legittima immediata difesa d'una persona da lui intensamente amata. Lazaro di Rojo, il padre, che segue Mila di Codra sul monte, e la vorrebbe portare con sè contro il volere di lei, contro le preghiere del figlio, e che rivela d'improvviso, alla fine del secondo atto, una furia sensuale di cui troppo tenue era stato l'annuncio nelle scene precedenti [1], — è un

[1] Solo nella Scena V del I Atto, è fatta parola di Lazaro da *un mietitore*, così:

" Aspetta, aspetta, Candia, il tuo uomo:
e vedrai. Bendato ei ti torna
certo. Stamane, nel campo
di Mispa, Lazzaro ha fatto lite
con Rainero dell'Orno,
per chi? per la figlia di Jorio. "

vecchio ripugnante e insignificante che merita il colpo d'ascia con cui il figlio lo stende a terra cadavere.

Aligi ha ucciso in un impeto passionale che gli ha oscurato il cervello, e non ha saputo, *non ha potuto* riflettere a quel che faceva. Questa creatura di sogno si è svegliata dal suo letargo psicologico per brandire un'arma. La sua umanità, la sua verosimiglianza è tutta ed unicamente in quell'attimo di ferocia e di sangue. Fino a quell'attimo, egli dorme il sonno isolatore del mistico. Lo dice egli stesso, quando appare per la prima volta sulla scena e trova la casa sua in festa per gli sponsali che la madre Candia della Leonessa gli ha preparato con Vienda, la fidanzata silenziosa:

> Madre, madre, dormii settecent'anni,
> settecent'anni; e vengo di lontano
> non mi ricordo più della mia culla.

E parla sempre *per farnetico* (come gli dice Candia), ossia da debole di mente, da allucinato. Quando Mila di Codra, la figlia di Jorio, la femmina perduta, entra, ansante di fatica e di spavento, nella casa di Lazaro, per fuggire la folla dei mietitori che

pazzi di sole e di vino
di mala brama e di vituperio

la vorrebbero prendere e farne strazio, Aligi sta lungamente muto ad ascoltare ciò che ella dice nel suo terrore, ciò che urlano nel loro furore i mietitori, ciò che gridano, spaventate, le donne perchè temono che la femmina trista, figlia d'un mago, abbia sconsacrato il loro focolare. E dà segno di vita, e s'alza e parla "con un misto di demenza e di sgomento" solo quando la madre replicatamente gli ingiunge di aprire la porta e di cacciar fuori la figlia di Jorio. Ma poichè questa s'allontana impaurita da lui, imprecando e piangendo, egli a un tratto si getta ginocchioni, a braccia aperte, ed esclama:

Mercè di Dio! Fatemi perdonanza!
L'Angelo muto ho visto, che piangeva;
che lacrimava come voi, sorelle,
che lacrimava e mi guardava fiso.
Lo vedrò fino all'ora del trapasso
e ancora lo vedrò nell'altra vita.

. . . .

Io ho veduto dietro le sue spalle
l'Angelo muto che la custodisce.
Con questi occhi che debbono morire,
piangere io l'ho veduto, in ferma fede,
cristiani di Dio!

. . . .

In molti mistici la trasformazione finale del loro misticismo è l'amore. Così è avvenuto ad Aligi. E il suo amore è puro e castissimo e ha in sè qualche cosa di religioso. L'impeto dei sensi è frenato dalla venerazione che gli ispira la persona amata. Il fondo superstizioso dell'anima sua gli fa credere quasi divina e quindi intangibile la donna che egli conobbe per l'apparizione d'un miracolo. Fu l'*Angelo muto* che gli rivelò chi fosse Mila di Codra, contro cui tutti *incanivano;* ed egli l'ama più con l'adorazione paurosa del credente che colla passione dell'uomo. Per questo, la rispetta e non la tocca nei lunghi giorni in cui è solo con lei sulla montagna; per questo, quando il padre, Lazaro di Rojo, le vuol fare violenza, gli sembra ch'egli commetta un sacrilegio:

> il Signore sia giudice, padre;
> ma questa creatura alla vostra
> ira non posso lasciare,
> se vivo. Il Signore sia giudice.

E quando Lazaro di Rojo, imbestialito, lo fa legare da due bifolchi e condur via, fuori della caverna, per poter rimanere solo con Mila, egli lotta contro sè stesso e prega Dio

(la lotta del mistico è la preghiera) affinchè la sua mano non s'alzi contro il padre:

Cristo Signore, aiutami tu
ch'io non gli metta addosso la mano,
ch'io non faccia questo al mio padre.

Egli sente cioè salirgli al cervello l'oscuro terribile pensiero del parricidio, sente che sarebbe male se si avventasse contro il padre, ma sente altresì che è malissimo ciò che il padre fa contro di lui, e orrendo ciò che fa contro Mila. E poichè Ornella lo scioglie dalla corda con cui l'avevano avvinto i bifolchi, e poichè egli torna nella caverna ove stanno Lazaro e Mila, e ode quello offrir danaro alla donna e lo vede slanciarsi su di lei per prenderla, egli brandisce l'arma “ cieco d'orrore „ e urlando al padre: “ Lasciala per la vita tua! „ lo colpisce a morte.

*

Il parricidio d'Aligi potrebbe dunque definirsi, dal punto di vista psichiatrico, *il delitto d'un mistico.* Tale lo dimostrano non solo i precedenti, ma anche i postumi del reato. Il tipo clinico di Aligi non si smentisce mai. Quello che egli era prima del par-

creduto innocente,
noscenza, maledice
della madre, preso

ma quasi come un
ed agiva sentendosi
ambiente in cui vi-
dramma come un eb-
unico lampo d'uma-
l'ascia sul capo del
on contraddice a nes-
ca (forse non sarebbe
storia dei manicomii
è un tipo inverosimile
lo presenta il D'An-
d'Abruzzi, che non si
empo, che non si sa
ne pastore non ha ab-
eno sotto i suoi piedi,
abbastanza delineata
rire figura viva. Oltre
e la sua parola, sono
circondano, uomini e
ma si agita e palpita
la confusione propria
del sogno.

ricidio, è anche dopo. Il suo pentimento è materiato di religiosità, di superstizione. Femo di Nerfa ne descrive il contegno dinnanzi al "Giudice del Maleficio„:

> Sempre ginocchione si stette
> e si guardava la mano.
> E diceva ogni tratto "Mea culpa„.
> E innanzi a sè baciava la terra.

Notevole nel verso — *e si guardava la mano* — il simbolismo (che già ricorre in altre scene della tragedia) per cui il colpevole crede che non in sè stesso stia la causa del delitto commesso, ma più precisamente nel membro che agì e vibrò il colpo.

Tutte le parole d'Aligi quando "vestito d'un camice, col capo coperto d'un velo nero, con ambe le mani strette da pesanti ritorte di legno„ si presenta alla madre per bere la tazza del consòlo, prima del supplizio, — tutte le sue parole sono impregnate di misticismo. E alla sua congenita ebrezza mistica s'unisce a poco a poco — durante l'ultima scena — l'ebrezza prodotta dal vino misturato, così che quando appare improvvisa la figlia di Jorio, e s'accusa in vece sua, e il popolo le presta fede e la trae alle

fiamme liberando Aligi creduto innocente, questi, ormai fuori di conoscenza, maledice Mila e cade fra le braccia della madre, preso dalla vertigine.

Era apparso nel dramma quasi come un sonnambulo che parlava ed agiva sentendosi estraneo e lontano dall'ambiente in cui viveva: — scompare dal dramma come un ebbro, dopo aver avuto un unico lampo d'umanità facendo luccicare l'ascia sul capo del padre. È un tipo che non contraddice a nessuna possibilità scientifica (forse non sarebbe difficile trovare nella storia dei manicomii chi gli assomigli), ma è un tipo inverosimile per il modo come ce lo presenta il D'Annunzio. In una terra d'Abruzzi, che non si sa quale sia, in un tempo, che non si sa quale sia, questo giovane pastore non ha abbastanza saldo il terreno sotto i suoi piedi, non ha una famiglia abbastanza delineata intorno, per poter apparire figura viva. Oltre e più che l'anima sua e la sua parola, sono torbidi coloro che lo circondano, uomini e cose; e tutto nel dramma si agita e palpita con l'esagerazione e la confusione propria non della realtà ma del sogno.

*

Più verosimile, perchè più veramente umana, è Mila, la figlia di Jorio. A questa non nuoce l'incertezza dei luoghi e della data, poichè ella è il tipo eterno della donna che — dopo aver molto peccato coi sensi — si riabilita e si rinnova nella fiamma d'un grande amore. Nella terra d'Abruzzi o altrove, in un secolo o in un altro, la psicologia eccezionale di queste peccatrici che si convertono e si redimono arrivando fino alle altezze del sacrificio eroico, è fondamentalmente identica. Scriveva Balzac che " l'humanité de la courtisane comporte des magnificences qui en remontrent aux anges ", e tutti coloro — artisti o scienziati — che studiarono l'anima di quelle donne che la sventura trascina nel fango, riconobbero che la frase di Balzac racchiude una gran verità. È l'amore o la maternità — questi due poli della vita femminile — che salvano le prostitute. Nel caso di Mila, fu l'amore.

Prima di incontrare Aligi, che cos'era la figlia di Jorio?

Lo dice un mietitore a Candia, quando Mila si è rifugiata nella casa di questa:

> O Candia della Leonessa,
> sai tu chi ricetti in tua casa
> con la tua nuora novella?
> La figlia di Jorio, la figlia
> del mago di Codra alle Farne,
> bagascia di fratta e di bosco,
> putta di fenile e di stabbio,
> Mila, intendi?, Mila di Codra,
> la svergognata che fece
> da bandiera a tutte le biche.
> Ogni compagnia la conosce.

L'amore fa rinascere questa svergognata. Un amore diverso psicologicamente e sessualmente da quelli ch'ella aveva troppo conosciuti fino allora. Mila, come Aligi, non vuol concedere nulla ai suoi sensi. Ma mentre l'astensione di Aligi è dovuta — come dicemmo — al misticismo, l'astensione di Mila dipende da un'altra causa. Sorge in lei, colla passione nobile, la nobiltà e la purezza del pensiero: sorgono il pudore, il sentimento di dignità, il desiderio di essere *diversa*, cioè pura, di fronte a questo amante, da quello che ella era di fronte agli altri. È l'anima che si dona in lei, non il corpo. Ella dice a Aligi:

Stetti accesa come un cero
dinnanzi alla tua fede e fui lucente
d'amore immacolato al tuo cospetto.

E nella Scena III dell'Atto II — la più bella della tragedia — è descritto con soave delicatezza questo ritegno che hanno i due innamorati di cedere alla febbre dei sensi.

Parla Mila ad Aligi:

dammi la mano tua, ch'io te la baci.
È il sorso che concedo alla mia sete.

E più oltre:

.... lascia anche per questa
notte, ch'io viva dove tu respiri,
ch'io t'ascolti dormire anche una volta,
che anch'io vegli per te come i tuoi cani!
. . . .
Ah, si trema, si trema. Tu sei freddo,
Aligi, tu ti sbianchi.... Dove va
il sangue del tuo viso che si perde?

E poichè Aligi tende le mani verso di lei, e i due amanti, vinti dalla passione, si baciano, essi cadono entrambi in ginocchio per chiedere perdono al cielo del peccato commesso. E Mila prega:

Vergine santa, fatemi la grazia,
ch'io mi rimanga con la faccia in terra
freddata qui, ch'io sia trovata morta,
di qui rimossa per la sepoltura.
Non fu peccato, sotto gli occhi vostri.

Non fu peccato. Voi lo concedeste.
Non furono le labbra (siete voi
testimone) non furono le labbra.

. . . .

Madre clemente, malvagia non fui.
Fui una fonte calpestata. E troppo
mi fu fatta vergogna innanzi al Cielo.
Ma chi mi tolse dalla mia memoria
la mia vergogna, se non voi, Maria?
Rinata fui quando l'amore nacque,
Tutte le vene di quest'altro sangue
Vengono di lontano di lontano,
dal fondo della terra ove riposa
quella che m'allattò (fate che anch'essa
ora mi vegga!), dalla più lontana
innocenza. O Maria, voi lo vedete.

Questa rinascita, dovuta all'amore, trasforma Mila da femmina dedita ai piaceri, in una sensitiva cui sembra d'aver molto peccato perchè ha concesso un bacio, e in una donna eroica che sacrifica la sua felicità prima, la sua vita poi, a colui che essa ama.

Sacrifica la sua felicità, — consigliando Aligi a ritornare nella sua casa presso la sposa abbandonata, e imponendo a sè stessa di partire, di fuggire senza lasciar traccia di sè. Per questo, essa può dire a Ornella (la sorella di Aligi):

.... Io son senza
peccato inverso il fratel tuo.

Te lo dico: innanzi al giaciglio
del fratel tuo sono monda.
E questo è l'amore di Mila,
questo è l'amor mio, giovanetta.
Sa le sue vie la figlia di Jorio;
e incamminata già s'era
l'anima sua prima che tu
venissi a chiamarla, o innocente.

Sacrifica la sua vita, — confessandosi autrice del delitto che Aligi ha commesso. E poichè il popolo sulle prime è titubante se crederle o non crederle, Mila in un magnifico impeto dice la sua bugiarda e santa confessione così:

.... uditemi, gente di Dio.
Quasi notte faceva nel luogo
maligno. Imbestiato il suo padre
presa m'aveva pei capegli
e mi trascinava furente.
Ei sopraggiunse e su noi
si gettò per difendere me.
Rapidamente brandii
l'asce nell'ombra; colpii,
forte colpii, sino a morte.
Sul colpo gridai: “L'hai ucciso!„
Al figlio gridai: “L'hai ucciso,
ucciso!„ Potenza era in me grande.
Parricida lo fece il mio grido
nell'anima sua ch'era schiava.
“L'ho ucciso!„ rispose: nel sangue
tramortì, più altro non seppe.

Oltre la bellezza scultoria, è da ammirare in questo racconto l'abilità di Mila che,

per renderlo credibile, si giova della sua fama di "figlia di mago, che conosce ogni sortilegio". Nella sua voluttà di sacrificio ella trova l'invenzione più verosimile per la fantasia superstiziosa del popolo. Ella, cioè, la maga, finge d'aver suggestionato diabolicamente Aligi, facendogli credere d'aver compiuto ciò che ella sola compì.

Ed è forse questo il punto in cui è più possente e più geniale l'intuizione tragica di Gabriele d'Annunzio. Qui è dove si sublima l'amore casto d'una peccatrice fino alle altezze del martirio: qui è dove si sente l'anima della protagonista all'unissono con quella "della terra d'Abruzzi or è molt'anni". E qui è anche dove l'anima dello spettatore o del lettore è più avvinta dal fascino del dramma, poichè se veramente non fu la figlia di Jorio ad uccidere Lazaro, vero è anche che per essa Aligi lo uccise. Mila di Codra sconta col rogo un delitto non suo; ma qualche cosa di grande e di oscuro, Dio o la fatalità, sembra punisca colei che, per l'infamia del suo passato e per il suo amore che la ha redenta, fece parricida il mistico Aligi.

3.°

La "Fiaccola sotto il moggio".

Nella *Figlia di Jorio* uno dei pregi maggiori è l'adattamento della forma al soggetto: mistico, triste, tragico è il pensiero che vi domina, e tali sono anche, secondo i casi, i versi che lo esprimono. Il poeta non dimentica mai la nobiltà e la delicatezza psicologica dei tipi dei protagonisti, e tutto il dramma è soffuso di dolce malinconia.

Nella *Fiaccola sotto il moggio*, se è volgare la concezione, è volgarissima l'espressione. Vi sono delle frasi, delle similitudini plateali già bollate giustamente da Francesco Pastonchi. Ma tutta la volgarità è riassunta acuita e simbolizzata nel tipo di Angizia, la serva che

> spazzava tra due porte, con le braccia
> nude e la gonna rialzata ai fianchi,
> e il vento del riscontro
> le sollevava intorno l'immondezza
> e gliela rigettava contro il viso.

Questa figura di donna che non poteva certo pretendere all'originalità e alla signo-

rilità, poteva almeno riuscire grandiosa e terribile nella sua perfidia. In lei si aduna ogni nequizia umana: amante del padrone, ella, per riuscire a sposarlo, ne assassina la moglie, e, sposato Teobaldo di Sangro, tenta di avvelenare il figlio di lui, Simonetto, e diviene l'amante del fratellastro Bertrando.

Gabriele d'Annunzio voleva forse fare di questa donna una creazione tragica: il cattivo genio della famiglia. Non è riuscito a farne che una creatura da galera e da trivio, quale si trova leggendo la cronaca dei giornali o assistendo agli spettacoli dei teatri d'infimo ordine.

Dal giorno in cui Angizia, la femmina di Luco, dominò i sensi del suo padrone, il discendente timido e vile d'una razza di forti e di coraggiosi, tutto è sventura nella antica casa dei Sangro. Si sgretolano le mura, e si ammalano le persone. Sembra che il fato voglia la rovina delle cose e degli uomini e l'estinzione del nome. Questo sfacelo materiale e morale è però più *descritto* che *sentito* : certo, colei che lo determina non ha sugli altri personaggi quella

superiorità estetica, quell'importanza drammatica che dovrebbe avere. È sempre e soltanto una serva: troppo poco, per compiere e per far compiere ciò che è stato compiuto. Le sue labbra non conoscono che l'insolenza contro tutti: contro il marito, il suo complice che disprezza, — contro Gigliola, il suo giudice che teme, — contro il Serparo, il suo padre di cui si vergogna. L'anima sua non apparisce che per uno sfrontato cinismo e un calcolo furbo: confessa a Gigliola (la figliastra) il suo delitto tranquillamente, perchè accusando insieme a sè Tibaldo sa — o s'illude — che la figlia non osi vendicare la propria madre passando sul padre.

Quando, nel giorno anniversario dell'assassinio (Atto I, Scena VI), Gigliola la fissa ostinatamente in viso, ecco come Angizia confessa la verità:

Credi ch'io non sappia
quel che dicono sempre gli occhi tuoi
quando mi fissi? Dicono:
— "Sei tu, sei tu, sei tu!" — Ebbene sì,
è vero....
.... È vero. Sono
io. Te lo grido e non abbasso gli occhi.
Eccomi. T'ho risposto
senza tremare. Io l'ho fatto. Oggi è l'anno.

E poichè Gigliola esclama:

Madre mia, madre mia, anima santa
questo è il punto. Sostienimi. Ho promesso:
manterrò. Sarò forte.

Angizia l'interrompe:

E che farai?
Che mi potrai tu fare?
Sono coperta dal tuo padre. Due
siamo, due fummo.

. . . .

intendimi: due fummo. Te lo dico
perchè tu sappia bene
che per toccarmi devi
passare sul tuo padre.

Tibaldo, che assiste alla scena, cerca smentire Angizia urlando ch'essa è una "bestia impazzata, una cagna rabbiosa,, che ha la vertigine dell'odio e non sa quel che si dice, ma i suoi ginocchi tremano e si piegano dinnanzi alla figlia.

*

Questo Tibaldo di Sangro ricorda altri tipi d'annunziani. Li ricorda in peggio, come tutte le copie ricordano in peggio l'originale. È il tipo — ormai comune nella vita e quindi anche non raro nella letteratura — del debole, del nevrastenico, dell'ammalato

che dalla sua miseria fisiologica è tratto a poco a poco e fatalmente a una miseria morale. È un carattere vile, un'anima da schiavo su cui esercitano sovrano potere i forti e i malvagi che lo circondano. È insomma un *Giovanni Episcopo*, ma mal riuscito ed inverosimile. Giovanni Episcopo aveva un padrone solo, Wanzer, e se ne liberò con un delitto. Anche Tibaldo si libererà di Angizia, la femmina trista che lo domina; ma egli ha, oltre Angizia, altri padroni, altre persone cioè cui cede, dal cui fascino è vinto, dalle quali si lascia mettere i piedi sul collo.

Per esempio, quando egli appare la prima volta nella tragedia, noi lo vediamo discutere col fratellastro Bertrando Acclozamòra intorno a una questione d'interesse. La scena, che va diventando violenta non solo a parole ma a fatti, è una riproduzione di quella fra Ostasio e Bannino nella *Francesca*. Ostasio, il figlio legittimo di Guido da Polenta, insolentisce Bannino il bastardo, che se ne sta umile e rassegnato in faccia a lui: nella *Fiaccola sotto il moggio*, Bertrando Acclozamòra, il fratello maggiore, insolen-

tisce Tibaldo, il figlio del secondo letto, questo

mollume senza
scheletro, nato dal seme d'un vecchio,

che il mal di cuore fa ancor più vile di quel che lo faccia la paura dei suoi delitti.

Le due scene si assomigliano per la qualità dei protagonisti e per l'odio fraterno che vi si manifesta. È l'antico tema dell'invidia e del rancore fra coloro che hanno un'origine comune ma non identica. Uno stesso sangue è nelle loro vene, ma non il sangue di entrambi i genitori. E come Ostasio domina col suo disprezzo Bannino, così Bertrando è il despota di Tibaldo. Sono due coppie di caratteri uguali che rivelano l'eterna psicologia dell'*incùbo* e del *succùbo*.

Ma Tibaldo non piega soltanto la fronte e l'anima dinnanzi ad Angizia e a Bertrando: egli è un di quei deboli che si inchinano dinnanzi all'ultimo che gli parla, quando costui sa parlargli con la dura fierezza del forte al vigliacco. Perciò, dopo la scena coll'Acclozamòra, eccolo nella scena successiva con Gigliola, farsi supplice e vergognoso dinnanzi alla figlia, in cui legge il

sospetto dell'uxoricidio, difendersi con infelicissime proteste dal dubbio orrendo, e accondiscendere al desiderio di lei che vorrebbe egli cacciasse Angizia, la femmina che gli ha ucciso la moglie e che ora lo tradisce, nella sua casa, col fratellastro.....

Può sembrare rimorso questo rapido volgersi del padre verso la figlia, ch'egli fino allora aveva trascurato: ma non è solo rimorso: è anche viltà. Tibaldo comprende, per mille segni, che il *suo* delitto è scoperto: Gigliola, questa giovine pallida che sembra porti in giro nella casa in ruina non soltanto la piaga del dolore, ma la fiamma della vendetta, Gigliola ha osato interrogarlo — e in qual modo! — sulla *sua* partecipazione all'assassinio. Gli altri, sua madre Donna Aldegrina, suo figlio Simonetto, le nutrici Benedetta e Annabella non gli parlano, ma nel loro silenzio è più che il dubbio: è la certezza, è la condanna. Quand'egli entra in una stanza ove sono gli altri, essi se ne vanno, lo sfuggono, hanno paura di parlargli.

Tutto questo comprende Tibaldo: egli sente che l'ora della verità, forse anche

l'ora dell'espiazione è vicina, e ha bisogno di sapere, di sapere veramente che cosa pensano di lui coloro che lo guardano con diffidenza e con ribrezzo: ha bisogno di uscire da questo stato di ansia che è il suo martirio, e un giorno, il giorno stesso in cui Angizia lo accusò come complice in faccia a Gigliola, egli interroga la madre.

Donna Aldegrina stava con Simonetto e le nutrici nell'ampia sala del palazzo. All'apparir di Tibaldo, le nutrici e Simonetto escono; rimane sola con lui la madre, ed egli le dice:

> E tu non te ne vai,
> mamma? Non fuggi il lebbroso anche tu?
> Non ti turi la bocca
> per non bevere l'aria
> infettata?

E Donna Aldegrina:

> Figliuolo,
> non ti lagnare. Sei passato sopra
> i cuori che t'amavano.

Anche la madre, dunque, dubita di lui. Egli le chiede:

> Io sono l'assassino?
> Tu lo credi? Gigliola te l'ha detto?
> M'accusa innanzi a te?

ed ella gli risponde:

.... Hai spavento di te stesso
e gridi le parole irreparabili.

La scena è d'una inverosimiglianza strana. Già, la prima inverosimiglianza di questa scena consiste nella sua relativa lunghezza: un figlio che sta per fare una terribile confessione alla madre non perde il tempo a dirle:

Ho guardato il mio viso nello specchio
e non mi son riconosciuto. Allora
gli ho dato un colpo e l'ho spezzato. L'anima
è andata in mille pezzi,
s'è sparpagliata giù pel pavimento;
e mi rivedo mille,
e non mi riconosco....
.... e tu che mi hai data questa povera
anima, e tu m'aiuta a raccattarla,
a rappezzarla.

In secondo luogo, è strano ed illogico il contegno di umiltà eccessiva in lui, che pur vuole sostenere la sua innocenza; è strano ed illogico ch'egli non la proclami alta e forte questa sua pretesa innocenza e vada invece a mendicarla come una concessione dal labbro materno.

La madre tace, malgrado le reiterate preghiere del figlio, che la supplica di dirgli

se lo crede un assassino; ma il silenzio che sarebbe bastante risposta a chiunque, non basta a Tibaldo il quale (ed ecco un'altra grande inverosimiglianza) insiste e vuole che Donna Aldegrina senta da Angizia stessa

da qual mano fu
sospinta d'improvviso nel silenzio
quella ch'è in pace.

Angizia è entrata allora dal cancello nella sala; ella è furente contro il Serparo (il padre suo, ch'ella non vuole sia riconosciuto perchè se ne vergogna) e incita Tibaldo a cacciarlo.

Io col bastone
come una bestia immonda
caccierò te,

le risponde Tibaldo che — sotto la suggestione della madre e della sorella — ha ritrovato in sè stesso un po' di forza per reagire finalmente contro la femmina marsa. Ma Angizia che lo conosce, non ha troppa paura delle sue minaccie, e gli dice:

Dianzi
ti sei messa la maschera dell'uomo
forte davanti alla tua figlia; ed ora
te la metti davanti alla tua madre.
Ma non m'inganni. Sotto,
veggo il tuo viso senza sangue.

E lo sbugiarda e lo rivela in tutta la meschinità della sua anima, narrando:

Supplicata
m'hai, piangendo, torcendoti per terra,
quando volevo andarmene; m'hai presa
ai ginocchi, hai posata
la faccia nella polvere perchè
ti premessi il calcagno sulla nuca.

E Tibaldo non nega la sua viltà di prima, ma afferma che ora "ha rialzato il capo" e sfida la moglie a dare dinnanzi a sua madre la prova ch'egli fu partecipe del delitto. Al che Angizia risponde:

Che prova era contro
di me quando tua figlia
dianzi ripeteva a me: "Ti guardo?"
E la vecchia ti guarda.
E non hai più colore
di vita e non hai gocciola
di sangue che non sia ghiaccia nel tuo
cuore; e fai uno sforzo disperato
per non battere i denti
— anzi, ecco, la mascella ti tradisce —
come la notte d'or è l'anno, quando
salisti a piedi scalzi, di nascosto
nella mia stanza buia e mi cercasti
barcollando, e venisti
a coricarti accanto a me, perchè
non potevi star solo;
ed io sapevo il tuo consentimento
coperto e tu sapevi il compimento
della mia mano pronta.

E ci stringemmo; e fummo
due, per la vedovanza e per le nozze.
Non ti ricordi? Sei convinto? Basta,
ora. Questo doveva
esser detto per pegno del silenzio.

Donna Aldegrina resta immobile senza parlare, e Tibaldo le grida:

Io sono il tuo figlio
folle e vile e perduto. E costei mescola
la sua colpa alla mia follìa così
ch'io non potrò disseparare l'anima
mia giammai, nè salvarmi innanzi a te...
.... costei
è la bestia selvaggia senza nome,
è la devastatrice che bisogna
distruggere....

e s'avventa verso Angizia per strangolarla. Ma Donna Aldegrina manda un grido, ed egli:

no, no, madre.
Lascio. La lascio. Non davanti a te.

Il suo proposito di ucciderla è differito, non abbandonato. Non confessa ancora, ma riconosce che tutto l'accusa. La sua colpa, — anche se non è quella diretta che i giudici esigono, — è la colpa morale che basta agli uomini per condannare. È la colpa del debole, del vigliacco, del *succube*, che sapeva, che intuiva ciò che Angizia avrebbe fatto e che lo ha lasciato fare. Ed ora tutto

l'orrore del suo contegno gli si fa palese e la reazione della sua debolezza è — come sempre nei deboli — la ferocia. Al pari di Giovanni Episcopo contro Wanzer, egli si vendicherà contro Angizia che lo ha abbrutito e trascinato nel fango; e la ucciderà sperando così di redimere con un unico atto di energia criminosa il lungo tempo della sua viltà.

Anche Gigliola, — la figura meno inverosimile della tragedia, come il Serparo ne è la più bella — medita la morte di Angizia. Crede suo obbligo compierla: ne ha fatto voto: vuole vendicare la madre e salvar la famiglia liberandola per sempre da colei che le ha portato vergogna e sventura. E dal Serparo (in una scena efficacissima) accetta in dono un crinale che le servirà per uccidere, e al Serparo toglierà di nascosto il sacchetto di serpenti in cui immergerà la mano perchè il morso dei rettili la avveleni ed ella sia così più sicura di non fallire, di non tremare al momento supremo:

> io la morte
> mi pongo alle calcagna,
> andando alla vendetta;

ch'io non possa tornare
nè rivolgermi indietro
nè soffermarmi.

E al fratello Simonetto — che tutto ignorava perchè lontano di casa quando la madre morì uccisa — dirà la verità orrenda ch'ella ha portato chiusa per un anno nel suo cuore:

Fu nella stanza d'Alcesti. La femmina
era là che cercava nel cassone
panni; e pareva non trovasse. Allora
si fece all'uscio, in agguato; e chiamò.
Il cassone era aperto;
sollevato il coperchio,
la tagliuola era pronta,
preparato l'ordegno
allo scatto mortale.
Chiamò all'uscio: nostra madre venne,
entrò senza sospetto; si chinò
a cercare. Il carnefice
la prese d'improvviso: le calò
il coperchio sul collo:
premette, soffocò
l'ultimo grido....

E lasciando Simonetto, cui la rivelazione improvvisa ed orrenda ha rinnovato gli spasimi del suo male, Gigliola va — pallida e secura — alla vendetta. Ma nella stanza della matrigna ella trova Angizia già morta, ed esce gridando esterrefatta:

Dov'è
mio padre? Chi l'ha uccisa? chi l'ha uccisa?

Tibaldo l'aveva uccisa, — e Gigliola morrà avvelenata, senza aver potuto compiere il voto che solo le sue mani pure avrebbero dovuto eseguire.

Il personaggio di Gigliola personifica inconsciamente la tragedia. La figlia manca al suo voto, come la tragedia fallisce al suo scopo. Il dramma che vorrebbe essere grandioso è soltanto paurosamente pesante: i delitti son troppi e i delinquenti sono troppo poco umani e non sono nemmeno specifici dell'ambiente in cui l'autore li fa muovere e parlare. Hanno troppi insulti sulle labbra, troppo artificio nell'espressione, troppo poche caratteristiche personali e locali per riconoscerli di una regione piuttosto che d'un'altra, di un'epoca piuttosto che di un'altra. Anche l'ambiente è mal dipinto, con un'esagerazione di orrore e di mistero da melodramma: oltre la prima moglie di Tibaldo assassinata (delitto che avviene prima della tragedia e che la domina), oltre l'omicidio di Angizia (delitto che chiude la tragedia e la compie), oltre i tentativi di avvelenamento di Simonetto, oltre gli atti parricidii di Angizia

contro il Serparo, oltre il suicidio di Gigliola, — v'è l'adulterio di Angizia con Bertrando, v'è una pazza rinchiusa di cui si sentono le urla (come nella *Francesca* si sentivan le urla del prigioniero), v'è il palazzo che crolla, la famiglia in miseria, e v'è perfino.... un tesoro nascosto!

Non è solo la casa dei Sangro, è il lettore e lo spettatore che si sente oppresso sotto il cumulo inverosimile di tante infamie e di tante stranezze. E la verità si perde fra questi orrori, e il tipo di Tibaldo che fondamentalmente poteva dirsi indovinato, riesce una seconda edizione peggiorata di Giovanni Episcopo; e il tipo di Gigliola, inizialmente il più originale e il più semplice come linea psicologica, si deforma anch'esso, e lascia la sua naturalezza per mettersi all'unissono dell'esagerazione grossolana che lo circonda.

Non c'è, insomma, nella *Fiaccola sotto il moggio*, l'artiglio del leone che pur si sentiva ancora nella *Figlia di Jorio*. L'artista è minore, o per lo meno diverso da quello che ci era apparso finora. Diverso anche per il pensiero, per lo scopo che egli intende divulgare e seguire.

Nessuna luce intellettuale si spande dalla *Fiaccola sotto il moggio*. Nelle opere di prosa di Gabriele d'Annunzio noi avevamo trovato il riflesso della teoria di Nietzsche: nella *Francesca* noi riconoscevamo l'adoratore del passato, delle epoche di violenza e d'arbitrio; nella *Figlia di Jorio* noi potevamo, in mancanza d'un pensiero nuovo e forte, riconoscere un paesaggio che era, secondo la definizione dell'Amiel, uno stato d'anima; ma nella *Fiaccola sotto il moggio* chi può trovare, sotto la superficie lucida della veste poetica, il nocciolo d'un'idea o almeno l'esatta riproduzione d'un ambiente? C'è forse ancora, qua e là, la perfezione fredda della tecnica, ma il dramma è intellettualmente misero.

E da un artista come Gabriele d'Annunzio noi attendiamo opere che non solo ci facciano ammirare i versi dell'artefice, ma ci facciano anche discutere le idee del poeta.

Capitolo Secondo.

Eugenio Sue e la psicologia criminale.

I.

UN PRECURSORE.

Eugenio Sue, l'autore dei *Mystères de Paris*, è letterariamente un dimenticato. Non mi sembra esso meriti oggi una riabilitazione dal punto di vista artistico: anche mi sembrasse, non avrei autorità per tentarla. Ma dal punto di vista scientifico, l'opera sua, o almeno una parte dell'opera sua, offre ampia messe di non inutili considerazioni.

È curioso come nel rileggere alcuni vecchi romanzi noi constatiamo che, se la *forma* mostra le rughe ed è ormai non solo lontana da noi ma per sempre condannata dal nostro codice letterario, la *sostanza* invece, ossia le idee che in quei romanzi si difendono e si divulgano, hanno tutto il sapore di idee moderne. Singolare contrasto con certi artisti attuali che non solo fanno astra-

zione nei loro drammi o romanzi da tutto ciò che è palpito od aspirazione contemporanea, ma si compiacciono anzi a descrivere e ad esaltare epoche e sentimenti lontani nel tempo e ormai per sempre sorpassati dalla civiltà!

In Eugenio Sue, per esempio, noi troviamo un precursore dell'antropologia criminale. E non un precursore inconscio, come colui che per caso abbia intravvisto, attraverso lampi d'intuizione, la luce che dovrà poi illuminare perennemente; ma un precursore cosciente e direi sistematico che ha lucido dinnanzi lo scopo a cui vuol tendere e numerosi i materiali che serviranno alla sua tesi.

Nelle primissime pagine del più celebre fra i suoi romanzi egli espone il suo programma così: " io voglio cercare di mettere sotto gli occhi del lettore alcuni episodii della vita di altri barbari, tanto al di fuori della civiltà nostra, come le popolazioni selvaggie descritte da Cooper " [1]; e questi *altri barbari* sono i delinquenti. " Ces hommes ont des mœurs à eux, des femmes à eux,

[1] E. Sue, *Les mystères de Paris,* pag. 6, tome I.

un langage à eux: langage mystérieux, rempli d'images funestes, de métaphores dégouttantes de sang. Comme les sauvages, ces gens s'appellent entre eux par des surnoms empruntés à leur cruauté, à leur énergie, à certains avantages ou à certaines difformités physiques.... „

Egli intuì cioè la distinzione fondamentale fisiologica e psicologica tra gli uomini che fanno il mestiere del ladro e dell'assassino, e gli uomini che cercano lottare nella vita con mezzi onesti e normali. Egli intuì — anche — la causa di questa differenza: un *arresto di sviluppo*, che mantiene il delinquente in uno stato di selvaggia brutalità, mentre intorno a lui il mondo procede verso metodi di lotta sempre più miti.

E i tipi ch'egli ci presenta rispondono non solo alle caratteristiche esteriori del tipo criminale e degenerato (che fin da allora era abbastanza facile improvvisare sulle orme di Gall, di Lavater, dell'Attomyr e dei loro seguaci), ma rispondono anche alle caratteristiche del temperamento criminale che, solo molto più tardi, gli studiosi riscontrarono esaminando i condannati nei luoghi di pena.

Così il *Maître d'Ecole* (ladro e assassino) è descritto con esattezza lombrosiana, quasi che il Sue l'abbia veramente veduto in una prigione: “ ....ses yeux gris, très clairs, très petits, très ronds, étincelaient de ferocité: son front, aplati comme celui d'un tigre, disparaissait à demi sous une casquette de fourrure; sa tête, démésurement grosse, était enfoncée entre ses deux épaules larges, élevées, puissantes, charnues.... il avait les bras longs, musculeux, les mains courtes, grosses et velues jusqu'à l'extremité des doigts „.

Così, egli ci dà un ritratto analogo del *Gros boiteux* (assassino): “.... sa physionomie bestiale, comme la plupart de celles de ses compagnons, se rapprochait beaucoup du type du bouledogue: son front déprimé, ses petits yeux fauves, ses joues retombantes, ses lourdes mâchoires dont l'inférieure très saillante était armée de longues dents, rendaient cette ressemblance animale plus frappante encore „.

Così, egli ricalca presso a poco la stessa fisonomia a proposito di un *escarpe* (grassatore) soprannominato per la sua magrezza *Le Squelette*: “.... il avait le front fuyant

en arrière, les mâchoires osseuses, plates, allongées. Les plus robustes resistaient difficilement à l'étreinte de ses longs bras, de ses longs doigts decharnés.... „

E dopo avere descritto altri tipi ch' egli finge avere studiato alla *Force* (prigione parigina) nella camerata ove eran rinchiusi i più terribili delinquenti, e che perciò era soprannominata *La Fosse aux lions,* egli scrive: “ un phrénologiste aurait attentivement observé ces figures hâves et tannées, aux fronts aplatis ou écrasés, aux regards cruels ou insidieux, à la bouche méchante ou stupide, à la nuque énorme: presque toutes offraient d'effrayantes ressemblances bestiales „.

Dunque: gli occhi piccoli e falsi, la fronte sfuggente, la lunghezza delle braccia e la loro villosità, la testa grossa e specialmente le mascelle assai sviluppate che imprimono nell'uomo un ricordo e uno stigma bestiale, — ecco alcuni dei caratteri principali dei delinquenti, che oggi sono confermati da migliaia di osservazioni e che il Sue ha saputo cogliere fin d'allora.

II.

Le intuizioni psicologiche.

Ma non sono soltanto — com'io dicevo — le anomalie fisiche che il Sue nota con esattezza in quel mondo di delinquenti ch'egli crea e che evidentemente deve aver creato dopo un coscienzioso lavoro di osservazione su *documenti umani:* sono anche le anomalie o le caratteristiche psicologiche di quegli esseri eccezionali, ch'egli sorprende con felice intuizione.

Anzitutto, egli combatte il pregiudizio volgare, secondo il quale la maggioranza crede che ogni uomo sia o tutto buono o tutto cattivo, e scrive: “ les scélérats *tout d'une pièce* sont des phenomènes assez rares „. È infatti per semplicismo o per la legge del minimo sforzo intellettuale, che noi generalmente giudichiamo in forma così assoluta i nostri simili. A moltissimi sembra, per esempio, che un assassino non debba provare alcuna ripugnanza al furto, come moltissimi sorriderebbero se si volesse loro

dimostrare che una prostituta può aver del pudore. La psicologia anche nelle anime abbiette ha degli sprazzi di luce, come, per un fenomeno identico e inverso, ha delle chiazze d'ombra nelle anime buone. La contraddizione è, anche a questo proposito, la legge della vita. Non esistono dunque che rarissimamente degli individui *in tutto* perversi, alla stessa guisa che si trovano soltanto in via d'eccezione degli uomini ottimi *in tutto*.

Questa verità il Sue illustra con molti esempii, e fra questi è notevole quello in cui scolpisce la *impossibilità morale* che alcuni sanguinarii hanno di rubare, — avanzando così di mezzo secolo la scienza moderna, che appunto ha constatato l'esistenza di omicidi ai quali ripugna commettere un furto anche minimo, ed ha quindi distinte, fra i tipi antropologici criminali, le due grandi categorie degli omicidi-nati, e dei ladri-nati.

Dice Rodolfo nel terzo capitolo dei *Mystères de Paris* a *Chourineur*, un omicida impulsivo di cui parleremo a lungo più innanzi:

— " Tu as eu faim, tu as eu froid, et tu n'as pas volé, Chourineur?

— " Non, et pourtant j'ai eu bien de la

misère, allez.... *J'ai fait la tortue* (*ho digiunato,* in gergo) quelquefois pendant deux jours, et plus souvent qu'à mon tour. Eh bien! je n'ai pas volé.

— " Par peur de la prison?

— " Oh, c'est farce! — dit le Chourineur en haussant les épaules et riant aux éclats — j'aurais donc pas volé du pain *par peur d'avoir du pain?...* Honnête, je crevais de faim; voleur, on m'aurait nourri en prison! Non, je n'ai pas volé parce que.... parce que.... enfin parce que ça n'est pas dans mon idée de voler.... „

In questo breve dialogo sono messe molto bene a contrasto due opposte psicologie. Rodolfo, che rappresenta il tipo medio dell'uomo onesto, non può capire come mai uno che fu condannato per omicidio e che, dopo il carcere sofferto, patì il freddo e la fame, non abbia rubato; e crede che il non aver commesso furti dipenda dall'aver avuto paura della prigione. Chourineur risponde con una bella risata a questa opinione ingenua del galantuomo, e gli dimostra in due parole l'assurdo di credere che un affamato non rubi per paura d'andare in prigione,

cioè là dove non solo non patirebbe la fame ma sarebbe nutrito gratis; e gli lascia intravvedere che anzi si possono commettere apposta dei piccoli furti per essere così arrestati e quindi riscaldati e mantenuti dallo Stato per alcuni mesi, — il che accade realmente, sopratutto al principio d'inverno e specialmente nelle grandi città.

Ma la risposta di Chourineur tocca l'apice della spontaneità psicologica quando egli non sa dire la ragione per cui non ruba. Non ruba perchè... *ce n'est pas dans son idée de voler;* vale a dire non ruba perchè non può rubare. Il povero Chourineur è quasi avvilito di non sapersi esprimere meglio, eppure egli dice l'unico motivo che qualunque uomo colto potrebbe dire. Infatti, per qual ragione voi, o amico lettore, non rubate? Per paura forse d'andare in prigione? Spero bene di no, giacchè in tal caso la vostra onestà sarebbe assai problematica. Il vero uomo onesto è colui che non ruba senza tener conto dei pericoli cui lo esporrebbe il suo furto. Voi dunque, o amico lettore, non rubate semplicemente perchè *non potete rubare.* La natura vi ha fatto in modo che

il commettere un furto rappresenta per voi una assoluta impossibilità. È questa, per via indiretta, la constatazione più limpida della verità scientifica che non esiste libero arbitrio. Invano i moralisti e i filosofi classici sostengono che l'uomo è libero di fare in ogni momento della sua vita quello che vuole. Essi e chi li segue sono vittime di un'illusione orgogliosa. Dinnanzi a certe azioni noi ci troviamo in una condizione di *impotenza psicologica.* La nostra volontà non può mutare quella che è, — per legge ereditaria, per temperamento, per circostanze, — la nostra fatalità.

Lo Chourineur ha espresso candidamente ed egregiamente questo stato psicologico. Non è possibile, in dati casi, dire perchè non si rubi, come non è possibile dire perchè si abbia una data fisonomia piuttosto che un'altra. È così, — e non c'è nulla da aggiungere [1].

[1] Un omicida a cui venne chiesto se avesse rubato, rispose sdegnoso: — Rubare? ma io sono un uomo onesto! — (Si noti l'identità di questo fatto vero coll'episodio immaginario di Chourineur). Analogamente molti ladri hanno una ripugnanza congenita all'omicidio. Corbière, celebre ladro, rifiutò di evadere dal carcere perchè bisognava ammazzare i guardiani; " la violenza, egli disse, non è il mio

Un altro lato strano e contraddittorio della psicologia criminale — che il Sue ha il merito di mettere in rilievo — è che mentre i delinquenti subiscono il fascino dei più celebri fra essi ed hanno un misto di ammirazione e di venerazione per chi ha commesso il delitto più grave e più orrendo, — sono, d'altro canto, facilmente suggestionati dai racconti o dagli spettacoli onesti semplici buoni, e parteggiano, durante il racconto o lo spettacolo, per il personaggio che mostra le qualità più pure e più nobili, e si commuovono e fremono al trionfo della virtù, come il pubblico dei galantuomini che assiste ogni sera a un dramma a forti tinte in un teatro popolare.

C'è qualche cosa di misterioso in questa doppia psicologia, che alle volte agita gli strati più bassi e più crudeli dell'anima umana, alle volte mette una nota fugace e

sistema. „ (vedi Despine, *Psychologie naturelle,* III, 191). Queste ombre e queste luci di moralità che coesistono spesso nella stessa persona autorizzano, com'io dicevo nel testo, la scienza a creare le due distinte categorie di delinquenti. Ciò non toglie, si capisce, che vi siano i delinquenti più pericolosi i quali commettono indifferentemente furti e omicidi, i degenerati completi quali i grassatori (*escarpes*).

superficiale di bontà e di pietà nel cuore indurito di uomini perversi: e lo spiegare il mistero è difficile.

Limitiamoci, per adesso, a constatarlo.

Il Sue, sia quando fa presentare da Rodolfo lo Chourineur — l'omicida temuto per i suoi delitti e per la sua forza — ai banditi del *Tapis franc* (un infimo caffè, ritrovo di gente sospetta), — sia quando fa entrare nella *Fosse aux lions* alcuno dei delinquenti più noti per il numero e l'atrocità dei loro reati, dipinge la folla dei delinquenti minori come vinta e dominata dal rispetto che, per suggestione, le impongono queste celebrità del delitto, queste illustrazioni della *haute pègre.* E le descrizioni del romanziere ricordano, con una precisione di particolari che talvolta arriva fino all'identità di parole, la descrizione che nel 1887, ossia più di quarant'anni dopo, l'abate Moreau, elemosiniere delle prigioni di Parigi, ci dava dell'entrata di Blind, un assassino, in una camerata della *Grande Roquette* [1]. Tanto che, se non fosse assurdo il supporlo, si potrebbe dire

[1]) Abbé Moreau, *Souvenirs de la Petite et de la Grande Roquette,* Paris, 1887, pag. 29 e seg.

che l'abate Moreau, il quale ha descritto una scena realmente avvenuta in sua presenza, abbia copiato dal Sue, il quale non ha che immaginato con la sua fantasia una scena che non è mai esistita. Innegabile vittoria dell'arte, la quale ha afferrato l'oggetto suo eterno, il vero.

Nel quinto volume dei *Mystères de Paris*, Eugenio Sue ci fa assistere al racconto di una storia ingenua e commovente, una vera storia da far addormentare i bambini. Si tratta di Gringalet, un povero piccino, sfruttato e martirizzato dal suo padrone. Oratore è *Pique Vinaigre*, un recluso, e pubblico sono i detenuti della *Force*. E sui loro visi si disegna la pietà e il raccapriccio ai particolari delle sofferenze di Gringalet, e dalle loro bocche esce l'esclamazione di rabbia e di vendetta contro la crudeltà del padrone.

Parrebbe romantico ed inverosimile, tutto ciò, non è vero?

Ebbene, nel riformatorio d'Elmira, in America, dinnanzi a un pubblico di delinquenti — ladri, grassatori, assassini — si rappre-

sentano ogni mese dei drammi, e quella platea di degenerati freme di sdegno ai delitti immaginarii che si commettono sulla scena e si commuove fino alle lagrime ed applaudisce al trionfo della virtù.

Anché questa volta, dunque, il Sue è stato un osservatore felice. Ma se egli osserva bene, non spiega. E nessuno del resto, ch'io mi sappia, ha tentato spiegare queste curiose manifestazioni di onestà collettiva che salgono su, inaspettatamente, da individui disonesti e corrotti. Forse quello stesso fenomeno di suggestione che può ad un tratto tramutare in una folla urlante e minacciosa una moltitudine di pacifici cittadini, può anche dare delle sensazioni d'onestà a una moltitudine di delinquenti. La psicologia collettiva, che è la psicologia dell'imprevisto, come può fare scorrere dei brividi di ferocia nel cuore dei galantuomini, così può fare spuntare il fiore della gentilezza nell'animo dei perversi.

Ma son fenomeni transitorii e superficiali: non durano che fin quanto dura la suggestione che li ha provocati, e non lasciano traccia nè di esempio nè di ammonimento.

Parallele a queste — che ora abbiamo analizzato — vi sono altre due caratteristiche dell'anima criminale, pur esse contradditorie fra loro: da un lato, l'orgoglio che i delinquenti hanno del proprio delitto e la tendenza a vantarsi per *blague* anche di reati che non commisero; dall'altro lato, l'orgoglio, quasi direi il punto d'onore, di saper mantener fede alla propria parola, di essere insomma onesti.... almeno in qualche cosa.

Intorno alla vanità del delitto, il Sue ha alcune belle pagine con degli episodii che potrebbero trovar posto — se fossero veri — nella casistica che Enrico Ferri ha riprodotto nel suo *Omicidio,* a documento di questo strano impulso che spinge i delinquenti a far pompa dei proprii reati, a godere che la stampa si occupi di loro, e a credersi celebri soltanto perchè hanno ammazzato. Diceva giustamente Vidocq, che se ne intendeva: “nella società si teme l'infamia: fra i condannati la sola vergogna è di non essere infami „. E un direttore di ergastolo osservava: “se i pretesi assassinii di cui questi disgraziati si gloriano fossero veri, la popolazione potrebbe dirsi decimata „.

Ma a fianco di questo spudorato cinismo, che altro non è in fondo se non un daltonismo morale, ecco spuntare dei sentimenti di lealtà: per esempio, i delinquenti raramente si denunciano fra loro (la spia, in ogni caso, è severamente punita) e quando tra loro combinano un furto, una grassazione, *un affare*, come lo chiamano, stanno rigorosamente ai patti conclusi per la divisione del bottino e per il compenso promesso.

— “ Dans la pègre — fa dire il Sue al *Gros boiteux* — on est honnête „. Ed egli aggiunge: — “ Altra anomalia di questi costumi infami! Questo disgraziato diceva la verità! È assai raro che i ladri manchino alla parola che si son data per complotti di tal natura.... Queste transazioni criminali avvengono generalmente con una specie di buona fede, ovverosia — per non prostituir la parola — diciamo che la necessità obbliga questi banditi a tenere la loro promessa; giacchè, se vi mancassero.... non vi sarebbero più affari possibili „.

E anche qui il romanziere tocca nel vero. Non è per generosità ma per interesse che

in questi casi i malfattori si comportano da galantuomini. Essi agiscono onestamente verso i compagni, perchè l'onestà è la condizione della riuscita della loro impresa, e — in linea più generale — è la condizione di qualsiasi associazione criminale.

Analogia curiosa, codesta, col lavoro onesto. Anche il commerciante astuto sa che il miglior modo, anzi la base, per far prosperare la sua azienda, è di mantenere i suoi impegni coi proprii colleghi, e in genere con chiunque tratti con lui: se anche avesse la velleità dell'inganno, ne teme le conseguenze. Questo *valore sociale* della parola data è identico tanto nella società degli onesti come in quella dei delinquenti, ed è una nuova prova della verità messa in luce dalla scuola positiva, che cioè l'attività criminosa, quando arriva alle forme più elevate e più pericolose dell'associazione, si svolge con manifestazioni perfettamente identiche all'attività normale. Nelle bande di ladri noi abbiamo infatti, come in ogni società commerciale o industriale, i *capi* o direttori e i *gregarii* o impiegati, abbiamo cioè una vera *divisione del lavoro*, il *noviziato*, la *carriera*,

i *commessi viaggiatori*, la *partecipazione agli utili*, e persino — quando la banda è in auge — le *filiali* in diverse città; ed è quindi, oltre che logico, necessario che in organizzazioni così perfette domini quel tanto di lealtà e di disciplina che sono indispensabili per la vita di qualunque organizzazione.

III.

IL TIPO DELLO "CHOURINEUR".

Molte altre sono le osservazioni che Eugenio Sue dissemina qua e là nei sei volumi del suo lungo romanzo, con l'acuta sicurezza di chi ha molto veduto e molto studiato dal vero prima di comporre un'opera di fantasia, con la prodigalità signorile di chi ha immagazzinato una copiosa riserva di documenti prima di osare la descrizione di una poco conosciuta classe sociale.

Tutto il problema della prostituzione, per esempio, è studiato da lui con una poesia indulgente in cui è la serena precisione dello scienziato e anche, spesso, il colpo d'ala del filosofo. Il tipo — forse troppo romantico alla fine — di *Fleur de Marie,* la giovinetta caduta nel fango per l'abbandono dei genitori, e che, tolta dall'ambiente infame, rifiorisce alla moralità, come un fiore, tolto dal pantano, rinasce ai raggi del sole, è deliziosamente suggestivo. La fanciulla, quand'è malata, teme che il suo corpo, dopo la morte,

cada in preda ai medici e agli studenti, e *si vede* sulla tavola anatomica e immagina gli sguardi avidi e i discorsi liberi intorno al suo cadavere, e arrossendo esclama: — “j'ai de la honte pour après ma mort. Hélas! on ne m'a laissé que celle là!” —

Così, tutto l'ingranaggio della giustizia, anche della giustizia civile, — la quale, dice *Pique Vinaigre,* è come la carne, troppo cara perchè i poveri possan mangiarne, — è criticato con uno spirito invidiabile e con delle osservazioni oggi riprese dalla moderna sociologia.

Ma ci preme, ora, fermar l'attenzione su un tipo che il Sue ha creato e che, pur non essendo fra le principalissime figure del dramma, è tuttavia, secondo noi, il più ben riuscito, come quello in cui palpita più viva e più verosimile — senza fronzoli rettorici o accondiscendenza al gusto romantico dell'epoca — l'anima d'un degenerato, che ebbe da natura una triste tendenza alla ferocia, pur mantenendo buoni fondamentalmente gli impulsi del cuore.

Intendo parlare del tipo dello Chourineur.

Questi ci è presentato così: — “Malgré

son terrible surnom les traits de cet homme exprimaient plutôt une sorte d'audace brutale que la férocité, quoique la partie posterieure de son crâne singulièrement developpée annonçait la predominance des appetits meurtriers et charnels „. — Ecco, in queste parole, l'annuncio antropologico dell'uomo sanguinario.

— “ J'avais les cheveux encore plus couleur de filasse que maintenant, — dice Chourineur, — le sang me portait toujours aux yeux: eu égard à ça, on m'appellait l'Albinos. Les Albinos sont les lapins blancs des hommes et ils ont les yeux rouges „. — Ecco l'allusione, non scientifica ma d'innegabile effetto artistico, ad un particolare che accentua ed accomuna il ricordo del sangue e del color rosso.

— “ Mon premier métier, — continua lo Chourineur — à été d'aider les équarisseurs à egorger les chevaux à Montfaucon. J'avais dix ou douze ans. Quand j'ai commencé à chouriner ces pauvres vieilles bêtes, ça me faisait une espèce d' effet; au bout d'un mois je n'y pensais plus, au contraire je prenais goût à mon état. Il n'y avait per-

sonne pour avoir des couteaux affilés et aiguisés comme les miens.... Ça donnait envie de s'en servir, quoi! „ — Ecco, sul fondo della predisposizione ereditaria, aggiungersi l'efficacia dell'abitudine, questa seconda natura che vince la ripugnanza del fanciullo.

— "…. quand j'ai eu dans les environs de douze ans et que ma voix à mué, est-ce que ça n'est pas devenu pour moi une rage, une passion que de chouriner? J'en perdais le boire et le manger, je ne pensais qu'à ça!... Il fallait me voir au milieu de l'*ouvrage:* à part un vieux pantalon de toile, j'étais tout nu. Quand, un grand couteau bien aiguisé à la main, j'avais autour de moi jusqu'à quinze ou vingt chevaux qui faisaient queue pour attendre leur tour, tonnerre!, quand je me mettais à les égorger, je ne sais pas ce qui me prenait.... c'était comme une furie, les oreilles me bourdonnaient, je voyais rouge, tout rouge, et je chourinais.... et je chourinais jusqu'à ce que le couteau me fut tombé des mains! Tonnerre!! c'était une jouissance! J'aurais été millionnaire, que j'aurais payé pour faire ce métier là!... Cette rage a fini par devenir

si forte, qu'une fois en train de chouriner, je devenais comme fou et je gâtais l'ouvrage. Oui, j'abîmais les peaux à force d'y donner des coups de couteau à tort et à travers.... "

Ecco dunque: nel periodo della pubertà, *quando la sua voce ha mutato*, la predisposizione ereditaria, già rinforzata dall'abitudine professionale, si sveglia nello Chourineur in tutta la sua intensità. E questa coincidenza è scientificamente esattissima. L'istinto sessuale, anche negli individui normali, è sempre unito a un sentimento, sia pur embrionale e lontano, di crudeltà. Nel dizionario di medicina di Nysten, alla parola *Amore* si legge: " Presso la maggior parte dei mammiferi e spesso anche presso l'uomo, l'istinto di distruzione sorge insieme all'istinto sessuale ". E Paolo Bourget nella sua *Psychologie de l'amour moderne* scriveva: " La voluttà che è soltanto fisica è molto vicina a diventare feroce ". Nei delinquenti, ferocia e libidine sono gemelle: esse nascono insieme, e quando gli appetiti del senso cominciano a farsi sentire coll'irruenza della primissima gioventù vi si associano i desiderii e gli impulsi crudeli.

Nello Chourineur questo scoppiare violento dell'istinto sanguinario — mentre egli, quasi nudo, è in mezzo ai cavalli che attendono d'essere sgozzati — assume la forma irresistibile d'una mania transitoria: egli *non sa quel che si faccia, ha un ronzìo nelle orecchie, vede rosso, tutto rosso,* e ammazza fin che il coltello gli cade dalle mani stanche, ed è tanto incosciente che rovina le pelli degli animali dando dei colpi all'impazzata.

È l'accesso furioso dell'epilettico, magnificamente descritto.

Rodolfo chiede a Chourineur:

— "Avec ta force, ton courage et ta manie de chouriner, s'il y avait eu la guerre dans ce temps là, tu serais peut-être devenu officier?„

— "Tonnerre! — risponde Chourineur, — à qui le dites vous? Chouriner des Anglais ou des Prussiens ça m'aurait bien autrement flatté que de chouriner des rosses.... Mais, voilà le malheur: il n'y avait pas de guerre et il y avait la discipline!„

Ed ecco, finalmente, dal tipo del sanguinario uscir fuori l'assassino: ecco la descrizione del delitto:

.... "un jour mon sergent me bouscule pour me faire obéir plus vite: il avait raison, car je faisais le clampin; ça m'embête, je regimbe; il me pousse, je le pousse; il me prend au collet, je lui envoie un coup de poing. On tombe sur moi; alors la rage me prend, le sang me monte aux yeux, j'y vois rouge.... J'avais mon couteau à la main (j'étais de cuisine), et allez donc!... Je me mets à chouriner.... à chouriner.... comme à l'abattoir.... J'*entaille* (uccido) le sergent, je blesse deux soldats, une vraie boucherie! onze coups de couteau à eux trois, oui onze.... du sang, du sang comme dans un charnier...."

In questa descrizione par di rivedere uno dei molti drammi delle caserme, oggi pur troppo divenuti così frequenti, dal soldato Misdea al soldato Seghetti, dal soldato Torres al soldato Radice e al sergente Spirio. Chourineur *était de cuisine* e aveva quindi in mano un coltello: Misdea aveva il fucile: ecco l'unica differenza.

L'inflessibilità della disciplina — la quale si potrebbe definire la pietra di paragone dei temperamenti — è quasi sempre la causa

determinante di simili delitti, commessi da pazzi o da impulsivi. Questi degenerati rimarrebbero tali *in potenza* senza trascorrere all'atto criminoso, se intorno a loro l'ambiente sapesse o potesse evitare le occasioni rivelatrici.

C'è dunque una gran verità in quel che dice Rodolfo: lo Chourineur sarebbe diventato un bravo ufficiale se vi fosse stata la guerra: la sua ferocia latente, la nessuna sua ripugnanza al sangue, avrebbero fatto di lui un coraggioso, un eroe: l'ebbrezza che lo vinceva nell'ammazzatoio alla vista del sangue delle povere bestie lo avrebbe trasformato in Bajardo su quei campi di battaglia che sono macelli umani: — ne fece invece un assassino sotto la rigida disciplina della caserma. Ed è quindi profonda, nella sua tristezza, la riflessione di Chourineur: " par malheur, il n'y avait pas la guerre et il y avait la discipline! „

Accade per certe tendenze innate che vengono su dal più profondo dell'essere nostro, ciò che accade dell'acqua che scende giù dai monti: se si sa incanalarla e dirigerla, può diventare fonte di ricchezze: se un osta-

colo improvviso si frappone al suo corso, può straripare e produrre rovine.

In fondo — e chiedo scusa dell'apparente bestemmia che pure è una constatazione psicologica — i soldati eroici sono fatti della stessa stoffa dei delinquenti: manca cioè agli uni e agli altri quel sentimento pietoso che è la base della psicologia dell'uomo medio, manca quella ripugnanza al sangue che è organica nella maggioranza. Tutto sta nel saper frenare a tempo e dirigere utilmente queste predisposizioni antropologiche.

È del resto ormai un'osservazione non più nuova, che tutte le professioni le quali presuppongono il disprezzo della vita (propria od altrui, dell'uomo o degli altri animali) producono, o meglio sviluppano, in linea generale, una certa indifferenza o insensibilità morale, e — in casi eccezionali — gli istinti sanguinarii e crudeli. Così è, per esempio, della professione di soldato. L'Hamon, nella sua bellissima opera *Psychologie du militaire professionnel*, cita un gran numero di atti crudeli commessi da soldati e li attribuisce al fatto che essi non provano più di fronte al sangue quella ripugnanza che

altri proverebbe. Così è per il mestiere di macellaio.

Durante le molte rivoluzioni che insanguinarono la Francia, i macellai dimostrarono sempre una crudeltà eccezionale: sotto Carlo VI, per esempio, col nome di *Cabochiens*, fecero scorrere il sangue a torrenti. Uno dei più crudeli rivoluzionarii del 1793 era il beccaio Legendre, al quale Lanjuinais disse con una frase spiritosa ed eroica: "Prima di mandarmi alla ghigliottina fa decretare ch'io sono un bue!"[1]

E questa crudeltà che spesso è innata e che diventa professionale, può coesistere con atti di coraggio, appunto perchè — come dicemmo — la stoffa del delinquente e del coraggioso è in fondo identica.

Ricordo l'impressione di stupore diffusasi anni sono in Italia quando si seppe che un soldato — il quale aveva avuto la medaglia d'oro per atti eroici compiuti a Casamicciola nel salvataggio delle vittime del terremoto — aveva commesso un omicidio. Il pub-

[1] Noto che fra i nomi dei più celebri assassini recenti sono in prima fila quelli di Schumacher, Géomay, Anastay (tre soldati) e Avinain (un beccaio).

blico non sa comprendere che delitto ed eroismo sono, in dati casi, i frutti di uno stesso albero.

Chourineur rappresentava nella sua psiche — come il soldato di Casamicciola — questo strano albero che dà frutti tanto diversi secondo l'aria, l'ambiente che gli freme dintorno. Gli omicidii ch'egli aveva commessi (del sergente e dei soldati), aggravati dall'insubordinazione, gli avevano meritata la condanna a morte, ma la pena gli era stata commutata in 15 anni di lavori forzati perchè (come il soldato di Casamicciola) una volta aveva salvato una donna da un incendio, e un'altra volta s'era gettato nella Marna a ripescare due soldati che affogavano.

Eugenio Sue ha veramente conosciuto un tipo come Chourineur? o questo magnifico esemplare di antropologia criminale è uscito intero dalla sua fantasia? Io propendo per la prima ipotesi, giacchè credo che solo chi trae dalla vita i protagonisti dei proprii romanzi possa imprimere ad essi un suggello di verità: ma ad ogni modo resta il fatto che, riproducendo o inventando, il Sue ha creato una figura che ha tutti i caratteri

dell'omicida epilettico, quale oggi la scienza ha diagnosticato.

Il numero stesso delle sue vittime, l'incoscienza con cui colpisce oltre il sergente anche i due soldati che non lo avevano provocato, sono un indice della pazzia di Chourineur. Basta aprire la monografia di Enrico Ferri sull' *Omicidio* a pagina 634, e vi si troverà che " l'uccisione di più persone, massime quando il massacro s'estende a coloro che non avevano alcun rapporto colla prima vittima, è una prova della pazzia nell' omicida ". — Il volgo chiama questi assassini *belve umane:* lo sono infatti nel momento in cui uccidono, perchè è un altro *io* che domina e si sostituisce al loro *io normale.* — E tutti i trattati di medicina legale son pieni di *casi* in cui si riproducono con particolari presso che identici delitti analoghi a quelli commessi in un impeto di furore dal Chourineur.

Non manca, per completare il ritratto di questo sanguinario impulsivo, neppure l'esattezza psicologica del suo contegno dopo il delitto.

— " Tu as eu des remords? — gli chiede Rodolfo.

— " Des remords? Non — risponde tranquillo Chourineur — puisque j'ai fait mon temps.... " Ed è frequente questa risposta nei pazzi, giacchè sentendo entro di sè, — quando l'attacco è cessato ed essi son ritornati normali — che la responsabilità del delitto è *fuori di loro*, è dovuta cioè a qualche causa misteriosa che li ha sorpresi fulmineamente, credono di aver pagato il loro debito e di non dover più nulla a nessuno se hanno espiata la pena. È un conto saldato su cui non si può ritornare.

Ma viceversa — se parlano così — il loro organismo sente diversamente. Se la bocca non dice il rimorso, lo dice la crisi fisiologica a cui spesso soggiace il loro organismo, quasi *rivolta postuma* contro ciò che sono stati costretti a commettere.

E Chourineur infatti aggiunge: ".... mais autrefois il ne se passait presque pas de nuit où je ne visse, en manière de cauchemar, le sergent et les soldats que j'ai chourinés, c'est-à-dire ils n'étaient pas seuls.... ils étaient des dizaines, des centaines, des milliers à attendre leur tour dans une espèce d'abattoir.... comme les chevaux que j'égor-

geai à Montfaucon attendaient leur tour aussi.... Alors je voyais rouge et je commençai à chouriner sur ces hommes, mais plus j'en chourinais plus il en revenait. Et en mourant ils me regardaient d'un air si doux si doux que je me maudissais de les tuer, *mais je ne pouvais pas m'en empêcher*.... à la fin quand je n'en pouvais plus, je m'éveillais tout trempé d'une sueur aussi froide que de la neige fondue.... Dans les premiers temps que j'étais *au pré* (ai lavori forzati) toutes les nuits j'avais ce rêve là.... C'était à en devenir fou ou enragé; aussi deux fois j'ai essayé de me tuer (ecco il suicidio — altro fenomeno postumo frequentissimo in delitti simili), mais je suis fort comme un taureau.... — Après cela, l'habitude de vivre a repris le dessus, mes cauchemars sont devenus plus rares, et j'ai fait comme les autres.... „

Spunta cioè, in forza dell'abitudine, la rassegnazione, questa conseguenza fatale del tempo, che allontana ogni ricordo, pone una pietra su ogni periodo della nostra vita trascorsa, e fa tacere ogni bufera da cui fu travolta l'anima umana.

Ma la bufera può ritornare a scatenarsi, la pietra può sollevarsi a un tratto, il ricordo farsi più vicino, quando una circostanza risvegli quel passato che pareva morto e non era che in letargo.

Rodolfo, con un'intenzione ottima ma sbagliata (ed è profondo ed acuto il pensiero di Eugenio Sue che così fa agire quel tipo ingenuo di galantuomo), crede di far del bene a Chourineur — il quale ormai, uscito di carcere, vuol ridiventare un uomo onesto — regalandogli una macelleria. Rodolfo crede di poter guarire dal suo male Chourineur omeopaticamente. Questi ammazzava i cavalli prima di diventar delinquente: ora continuerà il suo mestiere, ammazzando degli agnelli, dei vitelli, dei buoi, e la sua tendenza a versar sangue si sfogherà così normalmente.

E Chourineur accetta il dono, anzi ne è lieto, e subito nella bella, grande, pulita, lucente macelleria vuole provare a far ciò che faceva una volta a Montfaucon; e va nella stalla ove son rinchiuse le bestie, povere vittime designate, e si spoglia e afferra un coltellaccio e fa avanzare un agnello

e se lo stringe fra le gambe e lo colpisce al collo, e la frenesia lo riprende, e le mani fremono di gioia a ogni nuova vittima che uccide, e il suo viso s' illumina d'uno sguardo strano, — allorchè tutto ad un tratto un getto di sangue lo colpisce in faccia e quel sangue lo lorda tutto, e lo risveglia, e gli ricorda il suo delitto, i suoi orrori, ed egli ha di nuovo, come al bagno penale, la visione del sergente, e poi una gran crisi in cui pare soccomba....

L'esperimento tentato da Rodolfo era stato male scelto. Egli se ne avvede tardi, quando Chourineur stesso colla reazione di tutto l'essere suo fisiologico gliel'ha dimostrato. E pensa a un altro modo di salvare quest'uomo — che nell'ambiente di Parigi potrebbe trovare altre occasioni per ricadere — e lo manda lontano, in Africa, capo di una di quelle fattorie ove bisogna essere agricoltori e soldati, saper lavorare la terra e saperla difendere dai possibili attacchi di tribù barbare.

E questa volta egli salva davvero Chourineur perchè intuisce la gran legge della simbiosi che Cesare Lombroso mezzo secolo

dopo doveva proclamare come una delle forme per utilizzare — o dirò meglio, per evitare — il danno sociale dei delinquenti, dando ai loro istinti violenti e crudeli uno sfogo normale e uno scopo il quale — anzichè combattere — aiuti la civiltà nel suo fatale cammino.

IV.

Le intuizioni sociologiche.

Basterebbe quanto siam venuti notando sinora per potere — senza esagerazione — annoverare Eugenio Sue fra i precursori della scuola positiva di antropologia criminale.

Ma v'è di più e di meglio.

Oltre le sue intuizioni antropologiche, meritano d'essere rilevate le sue intuizioni sociologiche. Più che intuizioni, sono programmi di riforme e lucide teorie, cui il tempo doveva dare ragione.

Lo scopo infatti dei suoi libri — non soltanto intravvisto da chi legge, ma apertamente dichiarato da lui — è di dimostrare che — "*i due grandi doveri della società sono: prevenire il male e incoraggiare, ricompensando, il bene.*" Io sono — egli aggiunge — uno dei missionarii più oscuri ma più convinti di queste due grandi verità.

E per raggiungere queste verità egli è, anzitutto, un acerrimo nemico del sistema

penitenziario che, per economia e per comodità burocratiche, tiene tutti i condannati in comune; e scioglie inni all'isolamento, cioè all'ideale — per allora — del carcere cellulare.

A dire il vero, il carcere cellulare non ha poi realizzato tutte le speranze che in lui si riponevano; ma ciò non toglie che i danni d'un agglomero di molti delinquenti (diversi per età, per indole, per il reato commesso) siano oggi riconosciuti universalmente. “Questo agglomero — scriveva il Sue — invece di migliorare, peggiora; invece di guarire le leggere affezioni morali, le rende incurabili; l'esempio dei vecchi delinquenti induriti nel vizio, dei cinici che deridono i barlumi d'onestà e di pentimento dei novellini, sono fatali.„ E aggiungeva: — “Un gran numero di furti si offrono, si comprano, si complottano in prigione: altra conseguenza dolorosa della reclusione in comune.„ — Si confrontino queste parole del Sue con quelle di un delinquente (il n. 357 delle tavole dell'*Omicidio* del Ferri): “*Qui* (cioè nella prigione) *i più istruiti insegnano ai più ignoranti il modo*

di commettere meglio altri delitti: non si fa altro „. E il Maillot (celebre ladro francese citato dal Moreau) completava il pensiero del suo collega italiano: — “I delitti bene eseguiti si meditano e si preparano sempre in carcere „.

Al Congresso internazionale d'ipnotismo tenutosi a Parigi nel 1899 il dottor Laurent presentava una comunicazione intitolata *De l'action suggestive des milieux pénitentiaires*, ove erano raccolti numerosissimi fatti a prova dell' influenza deleteria delle prigioni. Senza del resto citare altri autori (e basterebbe per tutti il Lombroso coi suoi *Palimsesti del carcere*) si può affermare essere ormai assodato che la reclusione in comune è una grande fucina di delitti ove non si entra che per pervertirsi e donde non si esce che per rientrarvi. Tanto che Augusto Setti riassumeva felicemente l'opinione generale con questa similitudine: “il carcere può essere paragonato allo sciacallo, l'immondo animale che si rimangia subito il cibo vomitato „.

E come Eugenio Sue aveva visto fin da allora il pericolo della suggestione dell'am-

biente del carcere, così aveva visto il pericolo ereditario.

Nel capitolo ove descrive la fisonomia, i sentimenti, la vita della famiglia Martial — una famiglia di criminali-nati in cui da padre in figlio si perpetua il delitto — oltre al constatare la perversità e la crudeltà maggiore della donna delinquente in confronto all'uomo delinquente (altra osservazione verissima!) egli fa questo assennato commento: — “Se l'autopsia prova che un uomo è morto d'una malattia trasmissibile si cercherà con ogni cura preservativa di mettere i figli di quest'uomo al riparo da tale malattia; ma se è dimostrato che un delinquente lascia quasi sempre ai suoi figli il germe d'una anormalità precoce, si farà forse per la salvezza morale di queste piccole anime ciò che il medico fa per lottare contro un vizio fisico ereditario?„ — Ed egli ironicamente rispondeva: — “Oh no! invece di guarire questi infelici, li lasceranno corrompersi fin nel midollo.... Un po' di pazienza, dunque! Quando il fanciullo sarà del tutto depravato, quando egli trasuderà il vizio da tutti i pori, quando un furto, un falso, un

omicidio l'avranno gettato sul banco d'infamia ove si è seduto suo padre, oh, allora noi guariremo l'erede della malattia: noi lo guariremo, come abbiamo creduto di guarire il padre: col carcere!... „

Pur troppo, poco diversamente potremmo rispondere oggi anche noi.

Le società di patronato pei liberati dal carcere o per i figli dei delinquenti sono belle e sante istituzioni. Ma bastano? E sopratutto è logico e giusto — si chiedeva il Sue, e chiediamo anche noi — che si pensi soltanto o sopratutto (e del resto in modo miope e meschino) a prevenire il male, e non si pensi a ricompensare il bene? Non ci dovrebbero essere, vicino ai Patronati per chi ha peccato o è in pericolo di peccare, le fattorie-modello, le colonie-agricole per i giovani onesti ma poveri? Senza dubbio, è umano e caritatevole il non disperare mai dei cattivi, ma bisognerebbe anche fare sperare i buoni! Se un galantuomo robusto e laborioso si presentasse a uno di quei patronati ove son raccolti i giovani discoli, si sentirebbe chiedere: — Giovanotto, avete voi un po' rubato o almeno vagabondato?

— No? — Ebbene, girate al largo, qui non c'è posto per voi!

Il Sue svolgeva questi concetti in un capitolo dei suoi *Mystères de Paris*, che si pubblicavano allora in appendice nel *Journal des Débats*, e poco dopo, per la suggestione feconda del romanziere, si fondava a Parigi, sotto la presidenza del Conte di Portalis e sotto la direzione di Allier, la prima Società collo scopo “ di venire in soccorso ai giovani poveri e onesti del dipartimento della Senna e di impiegarli in Colonie agricole „.

Da quel tempo le Colonie agricole hanno percorso molto cammino, e anche noi oggi in Italia ne abbiamo di ben dirette, se non numerose; ma ci è piaciuto constatare l'innegabile successo pratico ottenuto da un romanziere che poneva all'opera sua non un vago scopo egoistico di arte, ma un determinato scopo di utilità sociale.

A parte del resto le Colonie agricole o qualunque altro istituto di previdenza — piccoli argini di fronte alla marea della miseria e della criminalità — certo è che quest'idea di ricompensare il bene oltre che

punire il male, questo concetto semplice e di facile applicazione, è rimasto in fondo lettera morta, perchè noi — con l'antico pregiudizio che rivela l'innata crudeltà dell'anima umana — continuiamo a credere che si possa e si debba dirigere l'umanità soltanto con le pene. Noi facciamo agire, come molla sociale, soltanto la paura, non la speranza.

Ma non è forse una cosa strana e dolorosa che il cervello di tanti ingegni si sia stillato a immaginare supplizii e torture, e che ora i più civili fabbricatori dei nostri codici penali si affatichino a commisurare anni e mesi di reclusione per ogni qualità di reato, come il commerciante mette il prezzo ad ogni qualità di stoffa, — mentre nessuno o pochissimi pensarono a decretare dei premii per coloro che hanno utilmente e nobilmente usato della loro attività?

Io ricordo che Enrico Ferri in una sua lezione all'Università di Bruxelles, or è qualche anno, prendendo occasione dal monumentale e mastodontico palazzo di giustizia della capitale del Belgio (palazzo che costò più di 50 milioni) faceva notare come

di fronte a quella mole immensa costrutta per condannare e per far soffrire gli uomini colpevoli, non esistesse alcun altro edificio, sia pur minore, costrutto per premiare e per far godere gli uomini buoni. E giustamente deplorava questa continuazione d'una psicologia barbara che crede di reggere il mondo soltanto con la minaccia e col dolore, anzichè con la speranza e con la ricompensa.

L'amico Ferri non sapeva che la sua osservazione era stata fatta anche dal Sue, più di mezzo secolo fa.

Il Sue infatti scriveva: — " Si suole rappresentare la Giustizia cieca, tenendo in una mano una spada per punire, e nell'altra le bilancie ove si pesano l'accusa e la difesa. Ma questa non è l'immagine della Giustizia. È l'immagine della Legge o piuttosto dell'uomo che condanna o assolve secondo la sua coscienza. La Giustizia dovrebbe tenere in una mano una spada, nell'altra una corona: l'una per punire i colpevoli, l'altra per ricompensare i buoni. Il popolo vedrebbe allora che, se vi sono le punizioni pel male, vi sono anche i trionfi pel bene; mentre fino ad oggi, nel

suo ingenuo e rude buon senso, egli cerca invano il *pendant* dei tribunali e delle galere! „

E seguendo questi criterii, il Sue proponeva che, parallele alle *Assise del delitto*, vi fossero le *Assise della virtù*, ove un Pubblico Ministero di nuovo genere denunciasse alla riconoscenza di tutti le azioni nobili e grandi, come si denunziano oggi i delitti alla vendetta delle leggi.

Questo sogno — in cui è forse un po' di teatralità — ma che, se realizzato, non mancherebbe di efficacia salutare sul pubblico, non può dirsi nemmeno un'idea originale di Eugenio Sue. *Nil sub sole novi*, non solo per Enrico Ferri, ma anche pel romanziere francese!

Questi, a sua volta, era stato preceduto da Napoleone. Nel *Mémorial de Sainte Hélène*, tomo V, pagina 109, si leggono queste parole: — “Un de mes rêves (è l'imperatore che parla) — nos grands événements de guerre accomplis et soldés, de retour à l'intérieur, en repos et respirant — eut été de chercher une douzaine de vrais bons philanthropes, de ces braves gens ne vivant que pour le bien, n'existant que pour le pra-

tiquer; je les eusses disseminés dans l'empire qu'ils eussent parcouru en secret pour me rendre compte à moi même: ils eussent été *les espions de la vertu*; ils seraient venus me trouver directement; ils eussent été mes confesseurs, mes directeurs spirituels, et mes decisions avec eux eussent été mes bonnes œuvres secrètes. Ma grande occupation, lors de mon entier repos, eut été, du sommet de ma puissance, de m'occuper à fond d'améliorer la condition de toute la société; j'eusse pretendu descendre jusqu'aux jouissances individuelles.... „

Il sogno del despota è meno teatrale, forse più raggiungibile di quello del romanziere. Bonaparte sognava di istituire una Polizia e dei fondi segreti che, — per la loro utilità e il loro scopo, — bilanciassero, e in molti casi facessero perdonare, l'opera di quell'altra polizia e di quegli altri fondi segreti!

Certo il disegno se appare più nobile dell'anima di Napoleone, è degno del suo cervello. Egli che si credeva — e per momenti fu — un Dio sulla terra, doveva accarezzare un progetto in grazia del quale

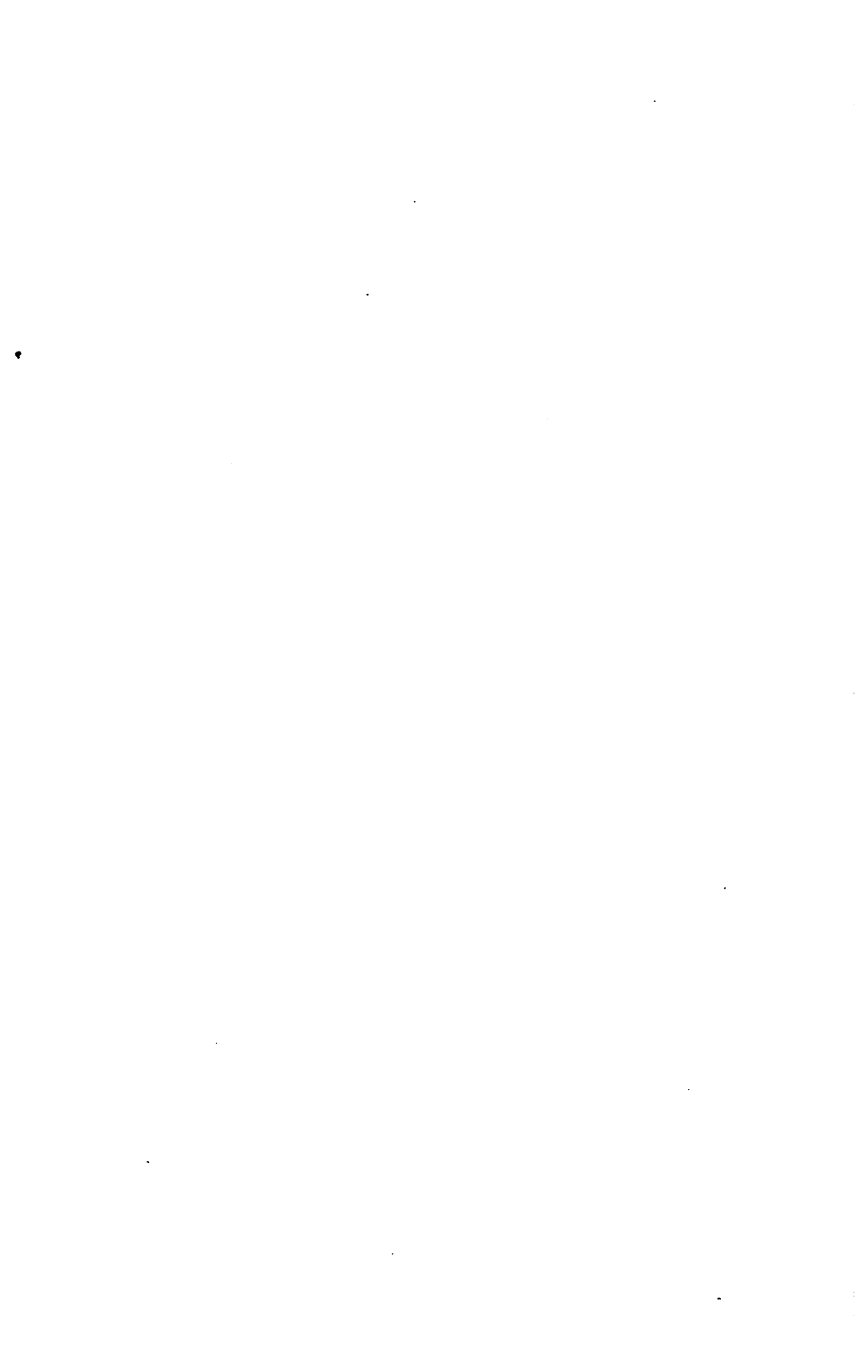
avrebbe potuto fare ciò che la Provvidenza dovrebbe darsi la pena di fare più spesso nel mondo: — provare non solo ai cattivi che c'è la punizione, ma provare anche ai buoni che c'è la ricompensa.

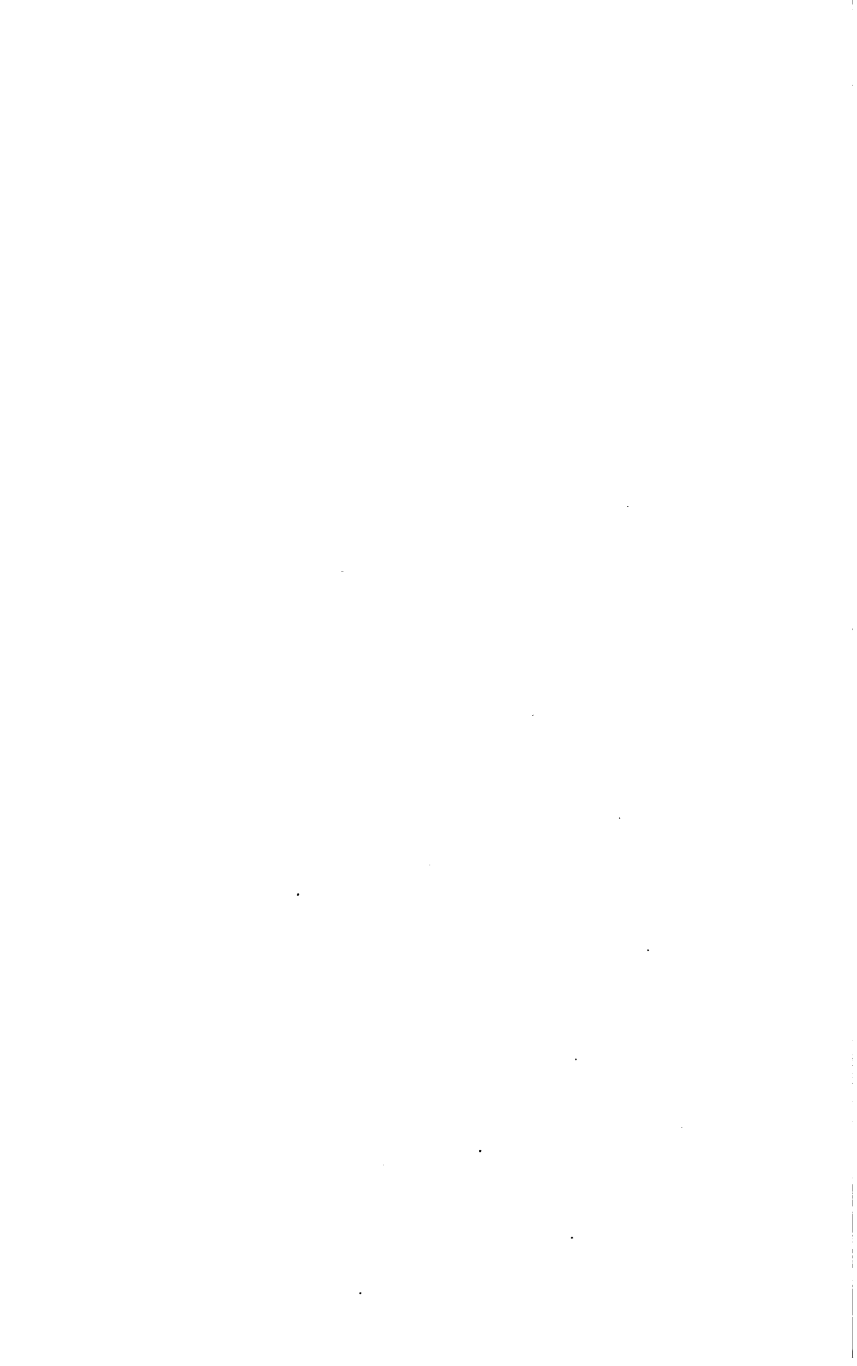
Ho detto al principio di questo capitolo che Eugenio Sue era un dimenticato e che artisticamente non meritava resurrezione. Ma l'averlo ricordato per altre ragioni, non d'arte ma di scienza, mi suggerisce qui alla fine una constatazione.

Una volta i romanzieri — e non soltanto il Sue — sentivano la loro responsabilità di fronte al pubblico, e pure scrivendo opere di fantasia, cercavano di divulgare idee che fossero stimolo e sprone a riforme sociali: oggi invece sono rarissimi i romanzieri che si prefiggono uno scopo di nobile ed alta moralità nelle opere loro con qualche idea più precisa, con qualche consiglio pratico che non siano le vuote prediche spiritualiste o il miraggio di lontanissime riforme sociali.

Anche coloro che — invece di rifugiarsi come altri nella visione del passato — dipingono il nostro ambiente e sentono il pal-

pito della vita moderna, si limitano a descrivere, a notomizzare, a ricercare ogni più sottile fibra dell'anima nostra, ma non vanno più in là. Fanno la diagnosi, non propongon la cura.

Ed è perciò che ogni tanto, — quando siamo stanchi dei romanzi attuali, ove c'è troppa patologia ma troppo pochi consigli di terapia per questa nostra società che si dice tanto ammalata, — ogni tanto fa bene il ritornare ai vecchi autori che, se sono morti artisticamente, vivono almeno in alcune idee che hanno saputo diffonder pei primi, e vivono sopratutto per il concetto che li ispirava e che faceva dei loro romanzi non solo delle opere belle ma delle opere utili.

Capitolo Terzo.

I delinquenti nei romanzi di Emilio Zola.

I.

Letteratura tragica.

A noi, poveri e oscuri studiosi che andiamo nelle carceri o nei manicomii per sorprendere la psicologia di quegli uomini cui natura ha fatto il triste dono di un animo perverso, d'un carattere debole o d'un cervello anormale, piace talvolta — quasi a rasserenarci dall'ingrato lavoro — cercare nei poeti e nei romanzieri le figure di delinquenti che essi — non colla paziente precisione dello scienziato — ma colla felice intuizione dell'artista hanno reso ed eternato nelle opere loro.

E questo studio comparativo — che per noi è un riposo — ci giova e ci fortifica nella ricerca del vero. Dice un proverbio che i confronti sono sempre odiosi: e lo sono realmente quando si applicano agli individui, poichè allora si tratta d'un gioco

volgare ed inutile di personalità; ma i confronti sono sempre fecondi quando si applicano alle cose, quando la scienza chiede e cerca anche nell'opera letteraria, — che è pure un fenomeno naturale degno della sua attenzione come ogni altro, — la riprova o la condanna delle sue teorie, e quando scruta ed attende dall'immaginazione improvvisa e divinatrice dell'artista il suggello alle verità da lei lentamente messe alla luce.

L'arte, riflesso iridescente della vita, non poteva trascurare — e non ha mai trascurato — la rappresentazione dei delitti che seguono necessariamente ogni periodo storico; — e dalle atrocità della tragedia greca, ove l'assassinio si mescola coll'incesto, alla *Commedia* di Dante, ove lo sdegno ghibellino ha bollati, più durevolmente che il fuoco dell'inferno, i tipi criminali d'un'epoca torbida; — dai drammi di Shakespeare, che ci ha dato in *Otello*, in *Macbeth* e in *Amleto* le fotografie del delinquente per passione, del delinquente nato e del delinquente pazzo, fino ai *Masnadieri* di Schiller che nel personaggio di Carlo Moor lumeggiò, secondo il convenzionalismo del tempo suo

il tipo romantico del brigante, — tutte le letterature antiche, o relativamente antiche, hanno sentito il fremito delle passioni delittuose, e le hanno riprodotte o negli artificii tortuosi e biechi della frode, o negli scoppii sanguinosi e bestiali della violenza.

Ma la letteratura moderna, oltre e più che sentir questo fremito, si può dire ne sia tutta pervasa. Ciò che una volta era un'eccezione, oggi è diventato la regola. Una volta l'arte si limitava a scolpire in alcuni tipi le più gravi e le più note forme di delinquenza e di pazzia: ora, intorno a quei tipi rari ed estremi, è pullulata tutta una folla di degenerati inferiori. E come in questo principio di secolo noi siamo tutti più o meno squilibrati o nevrotici, così i personaggi che gli artisti creano nei romanzi o nei drammi sono tutti poveri organismi ammalati che per tabe ereditaria o per influenza d'ambiente, abbandonano il retto sentiero, sdrucciolando sulla china del vizio o spezzandosi contro la fatalità del suicidio o della pazzia.

Se è vero che il delitto può definirsi l'ombra proiettata dalla società nel suo fatale cammino, quest'ombra pare ormai s'allunghi

tanto nell'arte — come avviene al cadere del giorno — che ci fa melanconicamente pensare se forse noi non ci avviamo a un tramonto della moralità.

La letteratura odierna infatti non è che una clinica. Sono lontani e dimenticati i tipi eroici o semplicemente belli e forti di salute fisica e morale, che pure un tempo suggestionavano i pubblici delle platee o rendevano ammirati i lettori dei romanzi. A teatro o nei libri, oggi, noi non respiriamo più l'aria sana ed ossigenata delle grandi altezze morali: noi viviamo nell'ambiente mefitico delle pianure del sentimento, tra l'atmosfera fumosa e assordante delle grandi città, ove l'uomo è non il despota ma la vittima del suo ambiente, ed ove regna sovrana la degenerazione, — questa triste parola tristemente livellatrice colla quale gli scienziati tentano spiegare e gli artisti rappresentare le bassezze e le infamie della nostra epoca fiacca e vigliacca.

Ed ecco venir dall'oriente e da quel mondo slavo addormentato come un giovine leone che ancor non mostrò la sua forza, i lugubri romanzi di Dostojevski: la *Casa*

dei morti, ove son dipinti i delinquenti comuni, sepolti vivi nella bianca Siberia; — *Gli Ossessi,* ove fremono nella loro simpatica e settaria pazzia i delinquenti politici; — il *Delitto e castigo,* ove è studiata e ricercata nelle più intime fibre, come col bisturì d'un chirurgo, l'anima oscura d'un delinquente d'occasione. Ecco i drammi e i romanzi di Tolstoi: la *Potenza delle tenebre* e *Resurrezione,* che, per la mirabile ricostruzione di ambienti e di tipi criminali, ci fanno dimenticare quella *Sonata a Kreutzer* dove è falso il personaggio del marito omicida, e dove è patologicamente antiumana la tesi che, in omaggio a un principio eunuco, nega e condanna le gioie e le glorie dell'amore.

Ecco scendere dal nord la grigia arte scandinava, che invia fin sotto il nostro cielo ridente i tenebrosi e dolorosi drammi di Ibsen: gli *Spettri,* ove assistiamo alla lenta catastrofe d'una paralisi progressiva generale; — l'*Hedda Gabler*, ove ama, tradisce e colpisce la più nevrotica delle troppo nevrotiche signore moderne; — le *Colonne della Società* e il *G. G. Borkmann,* ove figurano i mestatori politici e i delinquenti

bancarii, questi banditi moderni che innestano la crudeltà antica sul tronco più civile dell'affarismo.

Ed ecco infine tutta quanta la produzione letteraria latina unirsi anch'essa a poco a poco in un tragico accordo, coll'arte settentrionale.

Dal ciclo Victorhughiano erano uscite — ben più resistenti alla critica del troppo sentimentale e inverosimile Jean Valjean — le figure scultorie dell'astuto capitano Clubin e del perfido Claudio Frollo, quest'arcidiacono che l'amore rende feroce così da preferire di vedere Esmeralda fra le braccia del carnefice piuttosto che fra le braccia di un amante, e che gode di immaginare il candido bellissimo corpo, vestito come per una notte di voluttà, abbandonato di pieno giorno a tutta una folla oscenamente curiosa.

Dal ciclo della *Commedia umana*, ove Onorato Balzac era stato un precursore inconscio dell'antropologia criminale, erano usciti i tipi insuperati e forse insuperabili di Mercadet e di Vautrin [1]. Ma dopo questi

[1] Vedi in proposito il bello studio di V. MORELLO: "Il mondo criminale di Balzac" nel suo volume *L'energia letteraria.*

colpi d'ala del genio, l'arte latina pareva discesa nella volgarità e nel convenzionalismo poliziesco dei delinquenti di Gaboriau e di Sardou, e solo risorse alla luce e alla verità sotto la corrente del naturalismo e della filosofia positiva.

In Francia, oltre al Flaubert e ai Goncourt, i quali, veramente, più che tipi antropologici di veri delinquenti, crearono tipi sociali, figure scialbe di delinquenti d'occasione, — spetta a un discepolo di Ippolito Taine, a Paolo Bourget — che doveva deviare più tardi sul binario morto dell'idealismo mistico — il merito di aver iniziato con metodo rigorosamente positivo una sottile e acuta psicologia criminale, di cui restano documenti bellissimi *Cosmopolis*, *Andrea Cornelis* e il *Disciple*.

Ma colui che meglio e più compiutamente d' ogni altro seppe riprodurre non solo gli individui ma gli ambienti criminali e viziati, — colui che estrasse dalla miniera della realtà, dal m ndo che soffre, che pecca, che delinque, che si abbrutisce, più numerose gemme splendenti della luce del vero, fu Emilio Zola.

II.

I "ROUGON MACQUART".

Diranno gli artisti — e con ragione forse — che Balzac è più grande di lui e resterà più a lungo nell'avvenire. Ma Emilio Zola, il discepolo, supera il suo maestro per la cosciente visione della funzione sociale della letteratura.

Ideando la serie dei venti romanzi dei Rougon Macquart come la storia naturale d'una famiglia, egli ebbe limpido il concetto di descrivere — per incitare a curarle — tutte le piaghe sociali, e di divulgare col fascino dell'arte quella verità scientifica dell'ereditarietà e del determinismo che il pubblico ancora negava e nega come un paradosso pericoloso e immorale. — Ideando la serie delle *Tre città*, Lourdes, Roma, Parigi, egli sentì che il problema religioso, malgrado lo scetticismo dei tempi, è quello che certo in Francia e forse dovunque turba il maggior numero di coscienze e degenera in una superstizione e in una bottega che inceppano il cammino

del progresso. — Ideando infine i *Quattro Evangeli* — ahimè non finiti! — egli volle sostituire alla religione rivelata una religione sociale che fosse appunto come il vangelo d'un'umanità più sana fisicamente e moralmente più libera.

Egli è stato dunque, oltre e più che un artista, un filosofo. Un filosofo coerente che seguì senza deviar d'una linea il programma che si era tracciato, e lo seguì con l'ardore e col successo che accompagna sempre coloro che veramente e fermamente credono in quello che dicono.

La caratteristica di Emilio Zola, — che a noi studiosi sereni della psico-patologia produce più ammirazione e consolazione, — è di aver Egli intuito il legame intimo indissolubile, non solo fra tutte le varie e diverse forme di degenerazione, ma fra il germe ereditario e l'ambiente.

Egli non fu un assolutista della psicologia, nè un semplicista dell'atavismo: i suoi Rougon Macquart non sono una riproduzione moderna della famiglia degli Atridi, ove suprema e quasi unica linea di degenerazione è il delitto. Egli non cedette

al pregiudizio di molti che vedono nella teoria moderna dell' ereditarietà quasi una conferma scientifica al dogma religioso del peccato originale; egli sentì e comprese che la legge d'eredità agisce, ma non come uno stampo che plasmi infinite copie di un unico tipo, o come una maledizione che colpisca eternamente in identico modo una famiglia e una razza, — sibbene come una oscura forza interiore che manifesta in infiniti modi le sue latenti energie, quasi una corrente sotterranea che, — secondo le accidentalità del terreno, cioè dell'ambiente, — qua forma il piccolo limpido ruscello, là la cascata fragorosa e spumante, e irriga e feconda, o devasta e isterilisce con quell'alterna vicenda che è la legge fatale della natura e della vita.

E perciò i suoi libri non sono — come spesso accade a qualche scienziato settario o a qualche artista unilaterale — la dimostrazione o l'apologia d'una data tesi, ma sono il quadro esatto oggettivo completo della realtà in tutte le sue forme infinite.

L'albero genealogico dei Rougon Macquart è veramente il grande albero della

vita da cui spuntano, insieme ai fiori rossi del delitto e della passione, i fiori candidi del misticismo e del sacrificio; è l'albero che prende non solo dalla sua semente ma anche dalla terra ove cresce e dall'atmosfera in cui si innalza e stormisce gli elementi della sua linfa, il colore delle sue foglie, il sapor dei suoi frutti.

Dalla volgarità sessuale e sensuale della *Terre*, romanzo brutale ove tutto è preda dell'animalità, — al roseo e virgineo ambiente del *Rêve*, ove sembra di respirare l'incenso che sale su per le navate dell'ampia cattedrale di Beaumont; — da *Nanà*, il quadro verista della prostituzione dell'amor che si vende, — a quel fenomeno di misticismo che è la *Faute de l'abbé Mouret*, ove con un'inimitabile gradazione e con un fatale crescendo è disegnato il trasformarsi della passione religiosa in passione umana, e ove il lungo sacrificio dell'amore casto del giovine prete per la Vergine si sfoga e si soddisfa nell'irrompente e trionfale amore per la bella e solitaria selvaggia del *Paradou*; — dall'*Assommoir*, fotografia dei luridi sobborghi parigini, ove la miseria

suade all'alcoolismo, e l'alcoolismo conduce all'abbiezione, — fino all'*Argent*, fotografia cinica di ambienti più elevati ove, non la miseria, ma la passione del danaro — questo alcool dei signori moderni — conduce a degenerazioni egualmente gravi e più condannabili; — dal paranoico pittore dell'*Œuvre* in traccia sempre d'un capolavoro che non esiste se non nella sua fantasia ammalata, — fino al *Dottor Pascal*, questo medico buono, questo scienziato ingenuo e questo amante in ritardo; — dal *Germinal* alla *Debâcle* e al *Lourdes*, ove intorno ai protagonisti individuali vivono e fremono folle di operai, di soldati e di mistici, diverse nella composizione e nei moventi, ma eguali tutte nel rappresentare la paurosa incognita dell'anima collettiva, — non è un solo raggio, ma sono molti raggi di questo prisma iridescente della vita ch'egli riesce a far lampeggiare nella poliedrica opera sua, per affermare e per dimostrare quanto v'è di vario e di apparentemente imprevisto nella fatalità della degenerazione, e quanta parte abbia l'ambiente nella dinamica geniale o perversa d'un individuo.

La complicità dell'ambiente, — ecco la verità positiva profondamente sentita e meravigliosamente resa da Emilio Zola.

Egli non è uno di quei pittori che vi dipingono esattamente un ritratto, ma ve lo dipingono isolato, quasi tolto dalla vita, su un fondo oscuro e uniforme che nulla esprime perchè nulla significa; egli è il pittore dalle tele grandiose, in cui, oltre alle figure del primo piano, si vede il paesaggio, l'ambiente che le circonda, e si respira l'aria in cui vivono. — Emilio Zola sente l'anima delle cose, non solo come artista perchè ne intuisce i rapporti di luce sulla fisonomia degli individui, ma come scienziato, perchè ne comprende l'importanza nello svolgimento della personalità umana. E i suoi delinquenti, i suoi oziosi, i suoi degenerati non sono tali *unicamente* perchè in loro agisce il germe atavico, ma *anche* perchè i luoghi ove vivono, l'atmosfera morale che respirano li trascinano al male.

Vedete il Coupeau dell'*Assommoir:* era un operaio buono, onesto ed attivo, in cui la predisposizione ereditaria sonnecchiava, quando fu svegliata dalla sventura. Egli cade dal

tetto ove lavorava e, durante la lunga convalescenza, l'ozio forzato e il compiacente amore della debole Gervaise gli inoculano la passione del bere, per distrarsi, per dimenticare. E il veleno si comunica da lui alla moglie, e conduce entrambi, attraverso ogni forma di abbiezione, alla catastrofe del *delirium tremens!*

Vedete tutti quei contadini della *Terre:* sono osceni perchè su dalla terra che coltivano viene come un caldo soffio di fecondità, sono avari e feroci nella loro avarizia, perchè su dai pregiudizii antichi dei lavoratori si sprigiona l'idolatria per il possesso tenace d'un palmo di terreno[1].

[1]) L'esattezza della descrizione dei costumi dei contadini della *Terre* (che parve a molti un romanzo eccessivo nella sua brutalità oscena) è dimostrata dal fatto che due famiglie di contadini — entrambe di quella *Beauce* che è la provincia ove vivono i personaggi della *Terre* — furono, in epoche diverse, trascinate dinanzi alle Assise per due reati di cui si trova appunto nella *Terre* la descrizione anticipata. Nel 1886, la famiglia Thomas, due figli, una figlia e il genero, bruciavano viva la vecchia madre in presenza dei suoi nipotini. Furono condannati a morte dalle Assise di Blois. Questo delitto ricorda l'assassinio del vecchio Fouan (arso dai figli), che è nella *Terre* uno dei principali e più orrendi episodii, e che fu giudicato.... inverosimile!! (Vedi BATAILLE, *Causes criminelles et mondaines.* 1886, pag. 342). Nel 1888 la Corte d'Assise d'Orléans condannava un conta-

Vedete l'abate Mouret: egli era puro come un bambino, ma la sua ignoranza fisiologica del mistero dell'amore si sveglia sotto la suggestione del Paradou, di quel meraviglioso e lascivo giardino meridionale che coi suoi effluvii inebria e collo spettacolo della sua lussureggiante vegetazione ove gli alberi si intrecciano in contorcimenti voluttuosi, invita anche gli uomini a seguire la legge di natura e ad infrangere il voto di castità.

Ma, senza moltiplicare gli esempii che ci porterebbero troppo lontano, a me preme di constatare che Emilio Zola, — oltre al merito di aver resa popolare col prestigio del-

dino, certo Planchon, perchè aveva sedotto una sua nipote minorenne. Vivevano nella stessa stanza, con un'altra bambina, perchè miserabili. Questa nipote non aveva coscienza del male commesso e l'aver convissuto collo zio le sembrava cosa naturale. Ella s'era abbandonata a lui per una specie di sottomissione affettuosa e non sentiva ciò che vi era di mostruoso nella sua condotta. Riproduceva esattamente il tipo di *Palmire* che, nella *Terre*, si concede al fratello *Hilarion*, un povero idiota ch'ella sola ama: "Elle n'aurait su dire comment la chose s'était faite — scrive Zola — une approche instintive sans consentement reflechi, lui tourmenté et bestial, elle passive et bonne à tout, cédant ensuite l'une et l'autre au plaisir d'avoir plus chaud, dans cette masure où ils grelottaient... " (Vedi Bataille, 1888, p. 85).

l'arte la verità scientifica, che in ogni forma di degenerazione, due sono i fattori determinanti, il fattore antropologico e il fattore sociale, — ebbe, di fronte alla moderna scienza positiva del diritto penale, un merito maggiore e più difficile a conseguirsi.

Egli divulgò — col mezzo di due suoi romanzi — le due conquiste più ardite e tuttavia più salde e feconde di questa scienza: la scoperta del tipo antropologico del delinquente nato, — e la creazione della psicologia collettiva.

Nella *Bête humaine*, Emilio Zola ha scolpito l'uomo fatalmente dominato dall'ossessione omicida; nel *Germinal* egli ha intuito le oscure profondità dell'anima della folla, ed è stato, oltre e più che il poeta grandioso della moltitudine, il suo giudice giusto ed umano.

III.

La bestia umana - Jacques Lantier.

Esaminiamo, anzitutto, il primo di questi romanzi. Quand'esso apparve, la critica scientifica se ne impadronì al pari della critica letteraria ed entrambe — cosa rara — si trovaron d'accordo in un punto: nell'accusarlo di inverosimiglianza. I più severi dicevano che Emilio Zola aveva ceduto al facile destino del *cliché* e della commercialità fabbricando un romanzaccio da appendice: tutti trovavano contrario alla verità quell'ammasso di delitti in un periodo di tempo e in uno spazio così ristretti. E infatti il romanzo si può riassumere così: — la strada ferrata Parigi-Rouen, lunga non più di 136 chilometri, è, nel breve giro di tre mesi, il teatro di cinque omicidii, di un suicidio e di un immane disastro ferroviario dovuto alla vendetta d'una donna.

Quasi tutti questi delitti avvengono vicino a una località soprannominata la *Croix de Maufras*. Non basta: è lo stesso coltello,

regalato come pegno d'amor coniugale, che serve ad uccidere in diverse epoche diverse persone, come nella *Fortune des Rougon* era una stessa carabina che servì a uno zio e a un nipote per uccidere due gendarmi.

Orbene, — si diceva, — tutto ciò è esagerato ed inverosimile.

Senza dubbio — io rispondo — è inverosimile; ma confesso altresì che questa taccia di inverosimiglianza che una volta, leggendo i romanzi, mi veniva spontanea alle labbra, — non ho più avuto il coraggio di pronunciarla dacchè ho studiato da vicino gli ambienti criminali e degenerati, e dacchè ho visto e vedo svolgere alcuni celebri processi recenti. Tutto è possibile al mondo, e la realtà è così infinita nelle sue forme, ch'essa supera sempre la fantasia più sbrigliata del più audace dei romanzieri.

Per esempio, studiando anni fa *Un paese di delinquenti nati* (Artena, nella provincia romana) io constatavo come, in un periodo di oltre mezzo secolo, le numerose grassazioni con omicidio che si commettevano in quel paese avvenissero sempre in un unico luogo soprannominato *il Piano della torretta.*

E mi chiedevo: che vi sia anche un atavismo dei luoghi? [1] Certo, senza voler rispondere affermativamente alla domanda, mi sembra non si possa accusare di troppa inverosimiglianza lo Zola che faceva accadere alcuni delitti intorno alla *Croix de Maufras*.

Del resto, la *donnée* della *Bête humaine* è tolta dal celebre processo Fenayrou che si svolse a Parigi nel 1882. Nel romanzo, come nel dramma vivo e vissuto, si tratta di un marito che scoprendo la colpa della moglie, costringe questa a scrivere al suo amante un biglietto per dargli un appuntamento, e poichè l'amante non sospetta l'inganno, e si reca fiducioso al convegno, il marito lo assassina colla docile complicità della moglie.

Anche il Bourget ha quasi sempre preso dai fatti l'intreccio dei suoi romanzi: l'*Andrea Cornelis*, questo piccolo Amleto del secolo XIX, non è che l'esatta riproduzione d'un processo svoltosi alle Assise di Angoulême contro un giovane che avendo scoperto nel secondo marito di sua madre l'assassino del

1) *Un paese di delinquenti nati.* Torino, Bocca, 1891.

padre suo, lo uccide; il Bourget stesso confessa questo suo.... plagio, e anzi ringrazia il Bataille che, descrivendo artisticamente il processo d'Angoulême, gli suggerì l'idea del libro; — il *Disciple* non è che la storia di quel nevrotico studente di Costantina che aveva portate fino al delitto le sue esperienze d'amore sopra una donna, e che fu condannato dalla Corte d'Assise dell'Algeria.

Ma nella *Bête humaine*, Emilio Zola prende dalla realtà non solo lo spunto del suo romanzo, bensì anche i tipi dei suoi personaggi. La *Sevérine*, non solo agisce come Gabriella Fenayrou, ma le somiglia psicologicamente. Al pari di questa, essa è uno di quegli organismi deboli e suggestionabili che vanno indifferentemente al vizio come alla virtù, — complice prima del marito imperioso e brutale nell'assassinio dell'amante, — complice più tardi di un nuovo amante nel tentato assassinio del marito. Essa è insomma uno di quei tipi di donna che il Ball chiamerebbe *effacés*, in cui è atrofico il senso morale e sviluppatissima la sensualità, che diventan la *cosa*, lo *stromento* dell'uomo che le possiede; — tipi più fre-

quenti di quel che si creda e che lo Zola si compiace a descrivere (anche la *Gervaise* dell'*Assommoir* è fra questi) appunto perchè intuisce che forse meglio d'ogni altro rispecchiano il loro sesso, — fragili giunchi che piegano dalla parte ove spira il vento, *tabulae rasae*, per così dire, su cui il destino e l'amante scrivono quello che vogliono.

E anche Roubaud, il marito di Sevérine, somiglia al marito di Gabriella Fenayrou: egli è il tipo di quei mariti che, ogni tanto, quando torna lor conto si ricordano d'avere un onore e uccidono in nome di questo; egli è uno di quei contrabbandieri della moralità che fingono di uccidere per passione o, come essi dicono, per lavare una macchia, e che viceversa speculano furbescamente sulle conseguenze del loro delitto.

Ma Roubaud e Sevérine, quantunque disegnati da mano maestra, impallidiscono di fronte alla figura di *Jacques Lantier*, la *bestia umana*, che s'eleva col nitido profilo d'una statua al di sopra di tutti.

Jacques Lantier è un delinquente-nato, a base epilettica, con vertigine erotico-sanguinaria. Dinnanzi alla donna, in lui si sve-

glia, invece dell'istinto venereo, l'istinto omicida; e quando contempla un fresco e giovane corpo femminile, egli ha, — invece che il desiderio normale del possesso, — il bisogno impulsivo della distruzione. Vuole uccidere, non godere; vuole soddisfarsi col sangue non coll'amore.

Si direbbe che quell'impulso che gli uomini normali sentono soltanto in iscorcio, nell'attimo supremo dell'amore, quando il bacio si converte in morso e la voluttà ha un acre sapor di ferocia e la vita che creiamo determina in noi — quasi per un contrasto inesplicabile — un senso oscuro di stanchezza e di morte, — si direbbe che Jacques Lantier e i degenerati della sua specie sentono quest'impulso non in iscorcio e per un solo momento, ma sempre e con una violenza patologica che li offusca e che li impaura.

Infatti, Jacques Lantier stesso è conscio di questa sua malattia — (posséder, tuer, est-ce que cela s'équivalait?) — se ne vergogna, la condanna e vorrebbe vincerla; e spesso, allorchè incontra una donna ed egli sente salirgli al cervello la vertigine epilet-

tica, e sente l'ossessione del delitto sfiorargli l'anima ed oscurargli la vista, — egli ha bisogno di tutta la sua forza d'inibizione per resistere alla tentazione atavica e per fuggire.

.... Una volta, di notte, in una campagna deserta, egli è solo con Flore, una fanciulla che lo ama e a cui egli chiede amore. Essa lotta sulle prime, ma poi, mancandole le forze, cade a terra.... " elle se donnait, vaincue. Alors lui, haletant, s'arrêta, la regarda au lieu de la posséder. Une fureur semblait le prendre, une ferocité qui le faisait chercher des yeux, autour de lui, une arme, une pierre, quelque chose enfin pour la tuer. Les régards rencontrèrent les ciseaux luisants parmi les bouts des cordes; et il les ramassa d'un bond et il les aurait enfoncés dans cette gorge nue, entre les deux seins blancs aux fleurs roses.... Mais un grand froid le dégrisait, il les réjeta et il s'enfuit, éperdu.... "

Non altrimenti Verzeni — il celebre uccisore di donne — risparmiò la vita d'una fanciulla ch'egli era sul punto d'uccidere, dandosi a fuga precipitosa.

Vincenzo Morello ha scritto (in un arti-

colo della *Tribuna* quando fu pubblicata la *Bête humaine*) che Jacques Lantier è un tipo illogico e falso, un delinquente romantico perchè “ chi è affetto da quella specie di isterismo sanguinario dalla quale è affetto il Lantier, non ha incertezze nè dubbii prima di uccidere la sua vittima e non si lascia deviare da ragionamenti o da scrupoli „.

Questa affermazione non è esatta.

Ci sono certo degli epilettici che uccidono senza le titubanze e senza i rimorsi di Jacques Lantier, come quel Diaz de Garayo, assassino di donne, la cui biografia è riprodotta nell'*Uomo delinquente* di Lombroso. Ma ci sono anche — e più frequenti — gli epilettici che, al pari di Lantier, hanno conservata onesta la loro coscienza o posseggono almeno il sentimento della pietà e lottano quindi disperatamente contro il male intimo che li spinge ad uccidere.

L'esempio più celebre nella storia della psichiatria è, a questo proposito, il cosiddetto *caso di Glenadel*. Lo osservò e lo ebbe in cura il Calmeil e lo cita come tipico il Ribot nelle sue *Malattie della volontà*. Glenadel era un giovane di buona condotta

che, quando raggiunse i vent'anni, divenne taciturno e triste. Lo dominava l'ossessione di uccider sua madre, e per salvarsi da questo orrendo pericolo, per andar lontano dalla sua famiglia e dal suo paese, si fece soldato. Al reggimento tutti se nè lodavano, ma egli lottava continuamente contro una volontà segreta che lo spingeva a disertare e a correre a casa sua per uccider la madre. Finita la ferma, egli per paura di cader vittima della sua ossessione, rimase soldato. L'istinto omicida permaneva sempre in lui ma con cambiamento di persona. Egli non pensava più ad uccidere sua madre: il terribile incubo gli designava notte e giorno sua cognata. E per resistere a questa nuova impulsione, egli si sacrificava a un esilio perpetuo.

Un giorno un suo compaesano arriva al reggimento e gli racconta che sua cognata è morta. Glenadel a queste parole ha come un senso di liberazione, si sente tranquillo e felice e parte pel suo paese che non rivedeva da tanti anni. Ma, arrivando al villaggio, incontra viva la cognata che credeva morta. Un urlo, e l'impulsione terri-

bile lo riprende: egli si slancia contro di lei, pur gridando e supplicando che lo fermino, che gli impediscano di commettere un delitto. E lo legano, infatti, e la sera stessa entra in un manicomio.

Il Maudsley nel suo classico volume *Le Crime et la Folie* riporta dall'Esquirol la biografia di un delinquente epilettico, che è analoga a quella di Glenadel e che ancor meglio riproduce il tipo di Jacques Lantier. Si tratta di un povero contadino di Kumbrack il quale soffriva moralmente al pensiero che una ignota forza interna lo spronava talvolta al delitto; e all'appressarsi dell'assalto epilettico faceva mille sforzi per ridursi nell'impotenza d'agire e pregava quanti gli eran vicini di legarlo affinchè non commettesse un omicidio. — “*Sàlvati madre mia, altrimenti io t'uccido!*„ egli gridava un giorno in cui l'assalto lo aveva preso, e fuggiva fuggiva lontano, precisamente come il Lantier quando dinnanzi al corpo nudo di Flora sente entro di sè sorgere prepotente l'impulso d'ucciderla. E come il Lantier si tranquillizza e si consola quando ha potuto superare l'accesso epilettico senza

uccidere, così questo contadino di Kumbrack, quando egli pure ha vinto l'istinto che lo spronava a dare la morte, esclama: “*Dio mio! quanto ho sofferto! ma per fortuna sono riuscito per questa volta a non uccider alcuno!*”

Dopo il ricordo di questi casi veri, non parrà arte romantica, ma arte materiata di verità scientifica la pagina in cui Zola descrive il rimorso di Jacques Lantier dopo che questi riuscì, colla fuga, a liberarsi dall'impulsione che stava per vincerlo dinnanzi al corpo di Flora:

“Jacques, les jambes brisées, tomba au bord de la ligne, et il éclata en sanglots convulsifs.... Mon dieu! voilà qu'il avait voulu la tuer cette fille! Tuer une femme, tuer une femme! cela sonnait à ses oreilles, du fond de sa jeunesse, avec la fièvre grandissante, affolante du désir. Comme les autres, sous l'éveil de la puberté, rêvent d'en posséder une, lui s'était enragé à l'idée d'en tuer une. Car il ne pouvait se mentir, il avait bien pris les ciseaux pour les lui planter dans la chair, dès qu'il l'avait vue, cette chair, cette gorge chaude et blanche.

Et ce n'était point parce qu'elle résistait, non! c'était pour le plaisir, parce qu'il en avait une envie, une envie telle, que, s'il ne s'était pas cramponné aux herbes, il serait retourné là-bas, en galopant, pour l'egorger.... „ E gli si affaccia alla mente, come in un sogno, la breve storia della sua vita, ed egli chiede a sè stesso il perchè del suo male, e ne vuole scoprire le cause con la voluttuosa curiosità con cui chi soffre cerca le ragioni del suo martirio: — “.... Qu'avait-il donc de différent, lorsqu'il se comparait aux autres? Là-bas, à Plassans, dans sa jeunesse, souvent dejà il s'était questionné. Sa mère Gervaise, il est vrai, *l'avait eu très-jeune, à quinze ans et demi*, mais il n'arrivait que le second; elle entrait à peine dans sa quatorzième année, lorsqu'elle était accouchée du premier, Claude; et aucun de ses deux frères, ni Claude, ni Etienne, né plus tard, ne semblait souffrir d'une mère si enfant, et d'un père gamin comme elle, ce beau Lantier, dont le mauvais cœur devait coûter à Gervaise tant de larmes. Peut-être aussi *ses frères avaient-ils chacun son mal*, qu'ils n'avouaient pas, l'ainé sur-

tout qui se dévorait à vouloir être peintre, si rageusement, qu'on le disait à moitié fou de son génie. *La famille n'était guère d'aplomb*, beaucoup avaient une fêlure. Lui, à certaines heures, la sentait bien cette fêlure héreditaire; non pas qu'il fût d'une santé mauvaise, car l'apprehension et la honte de ses crises l'avaient seules maigri autrefois; mais c'étaient dans son être de subites pertes d'équilibre, comme des cassures, des trous par lesquels son moi lui échappait, au milieu d'une grande fumée qui déformait tout.... Et il en venait à penser qu'il payait pour les autres, les pères, le grands pères, qui avaient bu, les générations d'ivrognes dont il était le sang gâté, un lent empoisonnement, une sauvagerie qui le ramenait avec les loups mangeurs des femmes, au fond des bois.... Il se rappelait bien, il était agé de seize ans à peine, la première fois, lorsque le mal l'avait pris, un soir qu'il jouait avec une gamine; elle était tombée, il avait vue ses jambes et il s'était rué. L'année suivante, il se souvenait d'avoir aiguisé un couteau pour l'enfoncer dans le cou d'une autre, une petite

blonde. Celle-ci avait un cou très-gras, très-rose, où il choisissait dejà la place, un signe brun, sous l'oreille. Puis, c'en étaient d'autres, d'autres encore, un défilé de cauchemars, toutes celles qu'il avait effleurées de son désir brusque de meurtre, les femmes coudoyées dans la rue, les femmes qu'une rencontre faisait ses voisines, une sourtout, assise près de lui au théâtre, qui riait très-fort, et qu'il avait dû fuir, au milieu d'un acte pour ne pas l'éventrer.... et chaque fois c'était comme une soudaine crise de rage aveugle, une soif toujours renaissante de venger des offenses très anciennes, dont il aurait perdu l'exacte mémoire.... il avait voulu la tuer, cette fille! il étouffait, il agonisait à l'idée qu'il irait la tuer dans son lit, tout à l'heure, s'il rentrait. Il aurait beau n'avoir pas d'armes, s'envelopper la tête de ses deux bras pour s'anéantir: il sentait que le mâle, en dehors de sa volonté, pousserait la porte, étranglerait la fille sous le coup de fouet de l'instinct.... „

Tutto dunque è scientificamente esatto in questa creazione del tipo di Jacques Lan-

tier: la sua genealogia (genitori giovanissimi, padre degenerato, fratelli geniali o anormali, Claude il paranoico pittore dell'*Œuvre*, Stefano il protagonista di *Germinal*, e Nanà la prostituta); l'apparire del primo accesso epilettico all'epoca della pubertà, fenomeno esattissimo secondo la dimostrazione data recentemente dal Griesinger; la coscienza dell'avvicinarsi dell'attacco e gli sforzi fatti per sottrarvisi, che sono ormai, come vedemmo, un assioma scientifico; la ripugnanza infine ad uccidere qualsiasi persona che non sia una donna giovane e bella, altra caratteristica fondamentale di questi monomani sessuali sanguinarii.

Sévérine, la sua amante, lo vorrebbe persuadere ad assassinare il marito: ma egli non vuole, non può. Il suo cervello, nudo e indifeso davanti all'ossessione omicida, si foderava e si armava di scrupoli davanti all'idea di uccidere per calcolo. — “ Col ragionamento — dice Zola — egli non avrebbe mai ucciso: gli occorreva l'istinto di mordere, il salto con cui si getta sulla preda „. — Ed è detto magnificamente.

Jacques Lantier, infatti, la notte in cui

attende insieme a Sévérine il marito di questa per ucciderlo dietro le insistenti istigazioni di lei, sente a poco a poco il suo pensiero omicida rivolgersi alla donna anzichè alla vittima designata.

Erano in una casa isolata di campagna. Sévérine aveva scritto a suo marito dandogli un appuntamento. Jacques doveva colpirlo appena egli avesse messo il piede entro la porta. Ma tutto il suo organismo si ribellava all' uccisione di un uomo.... Mano mano che il tempo passava nell' attesa, e che egli rimaneva solo con Sévérine, guardandola, fissandola, sorgeva e cresceva in lui lentamente, insistentemente la vertigine erotico-sanguinaria.... — “Jamais il ne l'avait vue, ainsi, la chemise ouverte, qu'elle était toute nue, le cou nu, les seins nus. Il étouffait luttant, déjà emporté, étourdi par le flot de son sang, dans l'abominable frisson. Et il se souvenait que le couteau était là, derrière lui, sur la table; il le sentait, il n'avait qu'à allonger la main.... „

Dinanzi a quella donna discinta, il male antico lo riprendeva; il suo cervello era vuoto, delle morse di ferro lo tenevano die-

tro le orecchie, egli stesso era cacciato dal suo corpo sotto il galoppo della bestia umana che ritornava. E quella carne bianca di Sévérine, luminosa come in uno splendore d'incendio, lo attrasse. Le sue mani non eran più sue sotto l'ubbriacatura troppo forte di quella nudità di donna. Ed egli alzò il braccio armato di coltello, e a lei che — folle di terrore — chiedeva: — "*Perchè uccidi me e non lui?*„ — spezzò colla lama la domanda sulla bocca, — e la vista del sangue lo sollevò e lo appagò come chi abbia soddisfatto il suo desiderio, come chi abbia compiuto ciò che era fatale. — Egli aveva ucciso finalmente, egli si era finalmente liberato da quell'incubo, da quel delirio che lo opprimeva[1].

[1]) Vedasi intorno al tipo di Jacques Lantier: Lombroso, *Le più recenti scoperte e applicazioni dell'antropologia criminale*. Torino, 1893. — Ferri, *I delinquenti nell'arte*. Genova, 1895, — e Alimena, *Il delitto nell'arte*. Torino, 1900; dal giudizio dei quali, però, io dissento.

IV.

IL DELITTO DELLA FOLLA - "GERMINAL".

Occorreva certo un artista della potenza di Emilio Zola per descrivere in modo così clinicamente perfetto un delitto individuale; ma nessuno, io penso, avrebbe saputo essere grande e vero come egli fu in quella descrizione del delitto della folla ch'egli ci diede nel *Germinal.*

Io non so se mi offusca la passione per un soggetto cui ho dedicato il mio più vivo entusiasmo, ma a me sembra che *Germinal* — questo studio completo di psicologia collettiva — sia uno dei migliori se non il migliore romanzo di Zola.

Altri grandissimi avevano tentato la psicologia delle moltitudini: tutti con imparzialità, uno solo con disprezzo: Gabriele d'Annunzio, che fa dire a Claudio Cantelmo: — "Tu sembri contaminato dalla folla e preso da una femina. Non vedi tu gli uomini che la frequentano divenire infecondi come i muli? Lo sguardo della folla è peg-

gio d'un getto di fango: il suo alito è pestifero. Vattene lontano mentre la cloaca si scarica! „

Ma il disdegno dell'artista non va al di là di un aristocratico giudizio intellettuale. Dal punto di vista del sentimento e dell'azione valgono — ben più e ben meglio della breve ingiuria del superuomo — le lunghe pagine analitiche che alla folla hanno dedicato il Sienkiewicz nel *Quo Vadis*, il Tolstoi nella *Guerra e la Pace*, Victor Hugo in *Nôtre Dame*, e più antico e maggiore di tutti il nostro Manzoni che nella scena del tumulto popolare dei *Promessi Sposi* ci ha dato uno dei documenti più preziosi di quella genialità d'osservazione in cui egli era maestro.

Senonchè, quello che gli altri scrittori avevano fatto per incidente, Zola lo fa di proposito; e a quella psicologia collettiva cui altri aveva dedicato — come una fugace parentesi letteraria — alcune frasi o tutt' al più un capitolo, egli dedica un intero volume.

Non poteva, del resto, essere diversamente, dato il programma ch'egli aveva imposto all'opera sua.

Il secolo XIX — dice Enrico Ferri — si è chiuso col predominio riconosciuto dalla scienza alla collettività umana, contro l'apoteosi dell'individuo che chiudeva il secolo XVIII, e alla quale invano tentano ora ritornare alcuni artisti dalle pose più o meno anarchiche o individualiste. — Emilio Zola sentì questa conquista del tempo suo, ed egli — che nella collana dei Rougon Macquart s'era prefisso di studiare ogni forma della vita — doveva occuparsi anche di quel mondo oscuro di lavoratori, di quella folla anonima ed incosciente che saliva su a poco a poco dal disprezzo e dall'incuranza secolare alla luce della giustizia; e doveva occuparsene quando, — secondo il suo confessato sistema di scrittore, che seguiva non il capriccio ma un piano determinato, — l'ora fosse scoccata.

E l'ora scoccò, allorchè avvennero, poco dopo il 1880, in Francia e nel Belgio gli scioperi delle miniere di Décazeville e di Montceau-les-Mines, — da cui lo Zola prese appunto alcune delle scene più raccapriccianti del suo *Germinal*.

Voi vedete: il sostrato della sua fantasia,

la guida del suo lavoro è sempre la realtà, e si potrebbe dire che il fatto sia la scintilla del suo genio. Di quegli scioperi — di cui Emilio Vanderwelde fu lo storico — Emilio Zola fu dunque il poeta, vale a dire in un certo senso lo storico migliore e più duraturo.

Egli ci dipinge la folla di minatori che la promiscuità ha abbrutito e la lunga abitudine del lavoro ha reso servile, ridestata a un tratto da un'idea di redenzione — la propaganda dell'Internazionale — che la accende d'una non sognata speranza e la infiamma d'una nuova energia. Tutto un paese, d'istinto, si sveglia alla stessa ora. Non c'è telegrafo, ancora, non ci sono notizie. È un vento che soffia, un odor di tempesta. Ed ecco la folla — sotto l'influenza dei suoi suggestionatori — lasciarsi trascinare a poco a poco allo sciopero. È Stefano Lantier, cui scorre nelle vene l'alcool sorbito dai suoi maggiori e che perciò funesta la santità del suo scopo con un'irritabilità morbosa; — è Pluchart, l'apostolo convinto dell'Internazionale, cui l'instancabile propaganda ha guastato la salute e il carattere; — sono questi

due uomini — l'emotivo e il mono-ideizzato — che dànno al rancore sordo e latente della moltitudine l'espressione positiva dello sciopero e della rivolta.

Sempre così — anche nella vita. Sono i nevrotici, gli squilibrati che si fanno condottieri di turbe, e che inoculano al gran corpo collettivo il veleno della loro pazzia o il germe fecondo della loro idea umanitaria.

Ma — appunto come nella vita — anche nel romanzo, la folla supera l'intenzione dei suoi *meneurs*, dei suoi suggestionatori. Dato l'impulso, essa non sa più arrestarsi; e i minatori del *Germinal*, che erano partiti in massa lenta, plumbea, silenziosa dalle loro case, si accendono lungo la via per i varii episodii alle diverse officine, scuotono il giogo di chi li ha messi in marcia e ora li vorrebbe trattenere, e consci della loro terribile forza — “come pezzi di legno che isolati non bruciano ma insieme avvampano, come fiocchi di neve portati dal turbine o goccie d'acqua dalla fiumana, innocui per sè ma irrefrenabili nella violenza collettiva della valanga e dell'innondazione, — giungono

fino al parossismo sanguinoso dell'omicidio e delle sevizie sul cadavere „.

Nel processo di Décazeville, la folla degli operai voleva la morte dell'ingegnere Watrin. E la compì in un modo orribile e terribile. Mentre egli stava in una sala del Municipio, tre miserabili lo afferrano, lo portano alla finestra e lo gettano sulla strada colla testa in giù. Watrin si fracassa il cranio sul selciato, resta senza movimento e rantola. L'infame folla lo attornia, lo calpesta, gli lacera gli abiti, gli strappa i capelli, e le donne sono le più accanite in quest'opera di oscenità, di crudeltà e di morte....

Ebbene, nel *Germinal*, è descritta una scena analoga, che pare copiata dalla scena vera: “.... la cervelle avait jailli. Il était mort. D'abord ce fut une stupeur. Les cris avaient cessé, un silence s' élargissait dans l'ombre croissante. Tout de suite les huées recommencèrent. C'étaient les femmes qui se précipitaient, prises de l'ivresse du sang. Elles entouraient le cadavre encore chaud, elle l'insultaient avec des rires, traitant de sale gueule sa tête fracassée, hurlant à la face de la mort la longue rancune de leur

vie sans pain „. — "Je te devais soixante francs: te voilà payé, voleur! — dit la Maheude — attends! attends! il faut que je t'engraisse encore! " De ses dix doigts elle grattait la terre, elle en prit deux poignées, dont elle lui emplit la bouche, violemment: " Tiens, mange donc! „ — Les injures redoublèrent. Mais les femmes avaient à tirer de lui d'autres vengeances. Elles tournaient en le flairant, pareilles à des louves. Toutes cherchaient un outrage, une sauvagerie qui les soulageât. On entendit la voix aigre de la Brulé: " Faut le couper comme un matou! — Oui, oui! au chat! au chat! — Dejà la Mouquette le déculottait, tirait le pantalon, tandis que la Levaque soulevait les jambes. Et la Brulé, de ses mains sèches de vieille, écarta les cuisses nues, empoigna cette virilité morte. Elle tenait tout, arrachant, dans un effort qui tendait sa maigre échine et faisait craquer ses grands bras. Les peaux molles resistaient, elle dut se reprendre, elle finit par emporter le lambeau, un paquet de chair velue et sanglante, qu'elle agita avec un rire de triomphe: Je l'ai! je l'ai! — Des vois aiguës

saluèrent d'imprécations l'abominable trophée. Les femmes se montraient le lambeau sanglant comme une bête mauvaise dont chacune avait eu à souffrir, et qu'elles venaient d'écraser enfin, qu'elles voyaient là, inerte, en leur pouvoir. Elles crachaient dessus, elles avançaient leurs mâchoires, en répétant, dans un furieux éclat de mépris: — Il ne peut plus! Ce n'est plus un homme qu'on va foutre dans la terre. — La Brulé, alors, planta tout le paquet au bout de son bâton, et, le portant en l'air, le promenant ainsi qu'un drapeau, elle se lança sur la route, suivie de la debandade hurlante des femmes. Des gouttes de sang pleuvaient: cette chair lamentable pendait comme un déchet de viande à l'étal d'un boucher.... „

Non sembra di leggere le descrizioni della notte di San Bartolomeo, non sembra di assistere alla mutilazione del cadavere di Coligny “ à qui des forcenés coupent les mains et les pieds, arrachent les parties génitales, et processionnent jusqu'à Montfaucon, en érigeant au bout de leurs piques ces horribles trophées? „ [1]

[1] *La névrose revolutionnaire,* p. 18.

Non sembra di leggere il Taine? Non sembra di rivedere quella folla parigina — magnificamente descritta nelle *Origini della Francia contemporanea* — quando sfogava i suoi istinti bestiali contro i cadaveri delle vittime odiate? Non ritroviamo nei personaggi di Emilio Zola i carnefici libidinosi che disonorarono le giornate di Settembre? E questa processione immaginata dal romanziere, questa processione operaia ove la Brulé porta in trionfo l'osceno trofeo, non è la copia di quella processione politica che dopo avere oscenamente mutilato e insultato il bianco e bellissimo cadavere di Madame Lamballe, ne portava il cuore su una picca, emblema di vendetta e di odio?

Zola ha intuito gli abissi di ferocia cui può discendere, nei suoi momenti di incoscienza, una moltitudine esaltata al più alto grado della violenza. Egli ha sentito con Alfred de Musset che

tout homme a dans son cœur un cochon qui sommeille

e che in tali istanti “ tutti i mostri che strisciavano incatenati nel più profondo del cuore escono insieme dalla caverna umana, gli

istinti dell'odiò coi loro artigli, gli istinti immondi colla loro bava „, e che, allora, crudeltà e lascivia si appaiano e l'una aumenta il vigore dell'altra. Ed ha intuito anche la grande verità psicologica che le donne sono sempre in prima fila, pel coraggio e per la perversità, in queste follìe collettive. Follìe collettive, e per fortuna transitorie. Giacchè la sola constatazione consolante — o men triste — che si possa fare intorno a questi fenomeni è che essi non durano a lungo, e — una volta cessati — lasciano le persone che vi parteciparono con tanto ardore di ferocia lubrica e bestiale, nello stato normale in cui si trovavano prima che il demone collettivo le travolgesse, prima che la follìa oscurasse i loro cervelli e facesse tacere i sentimenti del loro cuore. Son torbidi sogni di sangue che il popolo talvolta attraversa, di cui non sempre può darsi ragione, di cui noi stessi difficilmente intravvediamo le cause multiple e dolorosamente terribili, e da cui l'individuo si sveglia con un senso di tragico stupore. La folla somiglia ai bambini — i quali spesso materialmente la precedono sulle

piazze e ne formano l'incosciente avanguardia con grida e clamori: — e i suoi capricci, se sono gigantescamente paurosi, sono egualmente passeggieri come quelli dei fanciulli.

Anche questa verità psicologica lo Zola ha compreso ed ha mirabilmente descritto. Ed è perciò che, dopo il delitto orrendo ed immenso della folla dei minatori, dove anche i più buoni hanno ceduto alla vertigine del sangue, egli ci dipinge questa massa che pareva tutta di delinquenti e che i giudici avrebbero ferocemente condannato, ritornar tranquilla al lavoro, svegliata, più che punita, dalla repressione violenta, rientrata per così dire in sè stessa, ridiscesa al suo fatalismo e persuasa più di prima ch'essa è sacrata a servire.

E Stefano Lantier, che fino allora aveva tenuto in pugno quel mondo e aveva sentito battere tremila cuori al battito del suo cuore, ora si vede odiato, insultato, costretto a fuggire. La folla respingeva ora il profeta in cui aveva creduto, perchè egli non le aveva dato quel paradiso che predicava.

E su questa conclusione — desolante nella sua verità profondamente umana, e che

pare racchiuda la filosofia scettica del romanzo — Zola immagina un episodio lugubre, che vorrebbe significare la rivolta pazzesca dell'individuo contro la collettività. Souvarine (questo nikilista monomane, quest'uomo dalla sensibilità paradossale che piangerà per la morte della sua gatta prediletta e farà annegare tranquillamente centinaia e migliaia di operai), irritato contro la folla imbelle che non osa continuare la lotta contro i padroni ma si rassegna, pratica dei fori nelle armature dei pozzi e l'acqua innonda le gallerie della miniera, e tutto quel mondo sotterraneo oscuramente rovina fra gli spasimi di ignote agonie....

Troppe altre sarebbero le considerazioni suggerite da questo romanzo, ove palpitano tutte le passioni, tutti i vizii, tutte le energie della moltitudine, di quest'idra a mille teste, sublime talvolta di altruismo, spaventosa spesso di ferocia, poco responsabile sempre di ciò che fa, e che nondimeno racchiude tesori ignorati di pensiero e di sentimento che troppi sfruttano e pochi fecondano.

E troppe sarebbero anche le considerazioni

di psicologia e di antropologia criminale che suscitano altri romanzi di Emilio Zola.

Ma ho voluto di proposito limitarmi all'analisi di due soli romanzi: *Jacques Lantier*, il delinquente nato, la bestia umana individuale, e *Germinal*, il delitto della folla, la bestia umana collettiva, poichè veramente essi sono i documenti migliori e maggiori che l'arte di Emilio Zola ha offerto alla moderna sociologia criminale.

E se dal poco che ho detto, una conclusione serena e feconda dovesse scaturire sarebbe questa: Zola è stato accusato di dipingere soltanto o sopratutto i lati turpi della vita, di avere avuto il deplorevole gusto di frugare in ciò che è lurido moralmente e materialmente.

Io non prenderò qui, dopo tanti, le sue difese artistiche, ma io voglio prendere qui le sue difese dal punto di vista sociale, per combattere il pregiudizio, secondo il quale si crede che chi descrive o analizza il male faccia sempre opera deleteria e immorale.

È anzi in coloro che rivelano il male e lo studiano — siano essi artisti coraggiosi o sociologi veritieri — che splende una più

calda fiamma di poesia e un più intenso amore del bene, che non in coloro i quali gesuiticamente continuano a tener fissi gli occhi in un ideale azzurro e a descrivere l'eccezione di ciò che è bello ed è buono, mentre l'infelicità e la colpa — che sono la regola — gettano alto il loro grido di dolore.

Sulla porta dell'anfiteatro anatomico dell'Università di Bologna è incisa questa frase latina, di cui io non conosco alcuna più poetica e più profonda: *Hic mors gaudet succurrere vitae* — Qui la morte gode di portar aiuto alla vita.

Ebbene, questa frase può applicarsi anche a quegli artisti — come Emilio Zola — che, sdegnando la facile e piacente rappresentazione del bello, sentono il dovere civile di dipingere ciò che v'è di guasto e di turpe nella società, per incitare a curarlo.

Come i medici infatti, quando incidono il ferro nei cadaveri fanno delle esperienze utili all'umanità, perchè scoprono il segreto delle malattie e il mezzo di curarle, — così gli artisti, quando gettano il loro sguardo negli ambienti degenerati e li rivelano, fanno

un lavoro utile alla giustizia, giacchè scoprono i mezzi per curare e per difendersi da ogni forma di vizio e di delitto.

E non si dica che in quest'opera triste, l'ideale si appanna e si spegne il raggio d'ogni più nobile poesia! Gli è anzi vivendo intellettualmente negli ambienti del dolore e della miseria che gli artisti o i sociologi mantengon più vivo e più saldo l'amore del bello e del buono, come il minatore il quale discendendo ogni giorno nella miniera sotterranea ed oscura conserva — più che ogni altro operaio — il desiderio e la speranza del sole.

Capitolo Quarto.

La suggestione letteraria.

I.

Esiste la suggestione letteraria?

In questo nostro mondo, che è indiscutibilmente ammalato e degenerato, ma che si dice tale forse più di quel che non sia, noi abbiamo preso dalla medicina i termini e i paragoni per trattare le questioni intellettuali e morali. E come i clinici ormai spiegano o credono spiegare la causa di ogni morbo col contagio, coi microbi e coi brodi di coltura, — così i sociologi non arrivano a sbrogliare l'arruffata matassa dei problemi sociali altro che ricorrendo alla suggestione e all'ambiente.

Quando voi discorrete di moralità e di criminalità, s'eleva un coro intorno a voi, il quale accusa — o i libri di scienza che spengono la fede e riducono l'uomo all'inerzia morale del fatalismo, o il romanzo o il teatro

o i giornali, che dipingendo ciò che v'è di turpe nella vita e spesso esaltandolo, corrompono l'anima dei lettori e degli spettatori, gettano il ridicolo sui legami della famiglia, e piegano le anime deboli o i cervelli bislacchi sulla china dell'adulterio o li spezzano nella tragica catastrofe d'un delitto o d'un suicidio.

Orbene, esiste davvero questa terribile influenza, questa paurosa suggestione della letteratura?

A sentir certi artisti, si direbbe di no. Si direbbe che il libro è vergine ed innocente di ogni traviamento del pensiero e di ogni tempesta dei sensi.

Paolo Bourget scriveva:

" Quando un diabetico si fa una leggiera ferita, esso muore: ma non è questa ferita che lo uccide: essa non fa che rivelare uno stato patologico che un qualunque altro accidente avrebbe reso funesto. I libri più pericolosi non agiscono altrimenti ".

Ed Enrico Beyle, a coloro che deploravano la pittura troppo verista che certi letterati fanno di ciò che è brutto e malsano, rispondeva sorridendo:

“ Il libro d’un artista non è che uno specchio che cammina sopra una strada. Questo specchio riflette il fango, e voi l’accusate d’essere immorale? Ma accusate piuttosto la via ove il fango si è accumulato, e ancor più l’ispettore stradale che ha lasciato formarsi il pantano „.

Con meno profonda ironia, ma più poeticamente, l’infelice Guy de Maupassant esprimeva lo stesso pensiero:

“ Non è la letteratura che ha influenza sui costumi, ma è il contrario che è vero. I libri sono l’indice del nostro stato morale, come i fiori sono l’annuncio della primavera. Dire che i libri determinano i costumi, sarebbe come dire che sono i fiori i quali fanno spuntare la primavera „.

Ma contro queste acute ed argute difese, s’elevano le requisitorie. Ieri era Jules Vallès, che nei suoi *Réfractaires* scriveva un capitolo intero dedicato alle *vittime dei libri;* — oggi è Brunetière, che nelle sue omelìe letterario-cattoliche si scaglia contro l’immoralità diffusa da certi romanzieri, e, — contraddizione curiosa — è lo stesso Bourget, il quale, dopo avere scritto la similitudine

che ho testè riferita, sentenzia a proposito del *Rouge et noir* di Stendhal, che questo romanzo ha prodotto su alcuni giovani ch'egli conosce un'intossicazione morale inguaribile; — è lo stesso Bourget — contraddizione codesta ancora più grave — che nel suo romanzo il *Disciple* non si perita di attribuire alle teorie di un filosofo il delitto volgare compiuto da un suo discepolo.

A questi letterati severi s'aggiungono inoltre medici noti come il Legrand du Saulle, antropologi illustri come il Topinard, s'aggiunge infine una schiera numerosa di moralisti d'ogni paese, d'ogni classe, d'ogni religione, d'ogni coltura, per sostenere che i libri — e sopratutto i romanzi — guastano le idee ed i sentimenti, e per protestare contro questo danno della letteratura.

Chi ha torto o ragione?

Modestamente e manzonianamente, io penso che il torto e la ragione non si dividono mai con un taglio netto, e credo che l'errore di entrambe quelle opinioni stia nell'esagerazione e nell'avere mal posto il problema.

Senza dubbio sono i costumi che creano la letteratura, ma questa a sua volta può

modificare i costumi. Senza dubbio i quadri si fanno avendo dinanzi un modello; ma ogni quadro diventa a sua volta un modello e un esempio. Dichiariamo pure che la letteratura è l'immagine della società; ma aggiungiamo anche che la società diventa spesso un riflesso più o meno conscio della letteratura.

Il voler negare questa influenza reciproca, questo processo continuo ed inavvertito di osmosi ed endosmosi fra la realtà della vita e la funzione dell'arte, mi pare una testardaggine da partigiani e da assolutisti, e mi ricorda altri problemi sociologici su cui gli scienziati gettarono tanto inutile fiume d'inchiostro, e che forse un po' di buon senso, di tolleranza e di relatività avrebbe bastato a risolvere.

Alludo alla questione del genio e alla cosidetta teoria del grand'uomo, che è perfettamente analoga alla nostra questione della letteratura.

Secondo Spencer — che mise in ridicolo questa teoria del grand'uomo — è un errore attribuire una grande influenza all'uomo di genio: esso non è che il prodotto necessario dell'ambiente in cui sorge e per così dire

un figlio del suo tempo, un uomo non *attivo* ma *rappresentativo*, un *attore*, non un *autore* del dramma storico.

Secondo Carlyle, invece, tutto ciò che noi vediamo al mondo di bello e di buono è dovuto agli eroi, cioè ai grandi uomini: l'anima della storia intera non è che la loro storia; essi sono il sale della terra, e senza di loro la vita umana diverrebbe una palude stagnante.

Ebbene: anche qui, domandiamoci: chi ha torto o ragione? Prima di rispondere, mi si permetta un paragone, banale certo, ma che ha il pregio d'essere chiaro.

Ogni individuo è il prodotto dei suoi genitori: senza di essi non esisterebbe, e con genitori diversi sarebbe diverso da quello che è. Su ciò ci troviamo tutti d'accordo. Ma forse che — ammettendo queste premesse assiomatiche — noi negheremmo che ogni figlio, una volta fatto uomo, possa esercitare sui suoi genitori una grande influenza? O per il solo fatto ch'egli è il prodotto fisiologico e psicologico di suo padre e di sua madre, dovremmo negare la possibilità di questa influenza? No, non è vero?

Lo stesso — s'io non mi sbaglio — deve

dirsi del genio. Napoleone o Garibaldi, Dante o Shakespeare sorsero quando sorsero perchè fatalmente dovevano sorgere, e in questo senso è vero che essi sono i figli del loro tempo, lo scorcio incosciente in cui si è, per così dire, simbolizzata l'umanità d'una data epoca; ma chi vorrà contestare che, pur essendo prodotti necessarii del passato, dettero poi essi stessi un nuovo indirizzo all'avvenire, esercitando nel mondo un grande impero materiale e morale?

L'identico ragionamento deve farsi per la letteratura. Certo le correnti letterarie seguono le grandi correnti dello spirito umano, e una data forma di romanzo e di teatro non è che lo specchio della vita da cui sorge, calma od appassionata, generosa o vigliacca, brutale o gesuitica, secondo il mutevole destino degli uomini e il capriccio del fato. Ma chi potrà, chi oserà negare che questa qualunque forma letteraria, una volta partorita — per dir così — dall'ambiente, non abbia a sua volta il potere di plasmare gli uomini a sua immagine, di incidere in quella cera molle che è la coscienza, o il cervello dell'individuo, le idee ch'essa divulga, i sen-

timenti ch' essa esalta, le pazzie di cui si fa banditrice?

Sarebbe davvero strano che in un'epoca in cui, come dicevo or ora, non si parla che di contagio e di imitazione, quando ogni responsabilità personale pare che sfumi e si perda nel gran mare della responsabilità collettiva e dell'influenza dell'ambiente, sarebbe strano che questo contagio e questa imitazione, riconosciuti universali e fatali, si volessero rinnegare per ciò che concerne la letteratura, e che il loro sovrano potere si arrestasse ai confini dell'arte, quasi vinto e dominato dal prestigio d'una dea.

No. L'arte ha altri fascini, ma non questo.

Essa è un fenomeno naturale — il più glorioso e il più luminoso — e deve quindi, come ogni fenomeno naturale, soggiacere alle leggi che regolano l'universo. Nulla va perduto al mondo: nulla v'è al mondo che dopo essere stato l'effetto d'una causa precedente non diventi causa a sua volta. E l'arte e la letteratura — create dall'ambiente — divengono inesorabilmente modificatrici dell'ambiente stesso in cui si svolgono.

Ha detto il Sainte-Beuve con una frase

bellissima che “ *il genio è un re che crea il suo popolo* „.

Questa frase, in più modeste proporzioni, si può ripetere di ogni letterato geniale. Ogni artista, degno di questo nome, è un principe che crea i suoi vassalli, un maestro che fa dei discepoli, un modello dietro cui sorgono molte copie.

Ecco — limpida e indiscutibile — l'influenza della letteratura.

Voltaire ha fatto dei volteriani, Byron dei byroniani, Goethe dei wertheriani, Murger dei bohèmes, Tolstoi dei tolstoiani, Verne dei viaggiatori, Pierre Loti dei marinai, Gabriele d'Annunzio dei superuomini; e non solo le idee e i sentimenti, ma la materialità del vestito e del portamento, la stessa fisonomia delle persone si modellano talvolta sui tipi letterarii e secondo gli eroi del romanzo in voga. Il romanticismo, per esempio, aveva reso antipatica la salute, ed aveva messo alla moda di essere sofferenti. Sotto la sua influenza, le donne desideravano d'essere pallide “ come una bella sera d'autunno „, e i giovani, per darsi un'aria poetica, volevano essere terrei e lividi come i tisici.

II.

La suggestione suicida.

La suggestione letteraria è dunque — come ogni altra forma di suggestione — una molla della vita sociale, uno stromento possente di educazione o di corruzione.

Se ogni uomo *nasce* debitore dei suoi parenti, *diventa* debitore, in seguito, anche dei maestri e degli scrittori che gli formano la mente e il carattere. E non è sempre facile il distinguere, nelle nostre azioni, la parte dovuta all' eredità e quella dovuta all' ambiente: la fatalità antropologica e l'occasionalità della suggestione son come due corsi d' acqua che si mescolano e si confondono nella nostra natura: contribuiscono entrambi a produrre un dato effetto, ma non sappiamo in qual proporzione.

È stato detto che vi è una sola forma veramente efficace di arte oratoria: la ripetizione. Così vi è una sola forma veramente efficace di suggestione: l'esempio; esempio di fatti ed esempio di parole e di scritti.

Il romanzo, il teatro, il giornale, sono — volta a volta — gli apostoli che indirizzano sulle vie luminose del bene e del sacrificio, o le sirene che attraggono verso la colpa ed il male.

Vi sono degli adulterii, dei suicidii, dei delitti letterarii. Certo io non sono così ingenuo moralmente e così ignorante scientificamente, da credere e da sostenere che basti un libro per far cadere una donna o per mettere un'arma nel braccio d'un uomo. Io so che esistono dei caratteri adamantini che possono impunemente affrontare ogni suggestione: ma so altresì che questi caratteri sono rari, e che nel paesaggio umano la quercia che sfida il cielo è un'eccezione, mentre l'arbusto che piega dalla parte ove spira il vento è la regola.

Per questi arbusti — siano essi giovani dall'anima ancora candida, siano donne o fanciulle ignare della vita e desiose di conoscerla, siano temperamenti nevrotici cui basta il lievito d'una parola o d'un esempio per far levare una pasta enorme di illusioni e di aberrazioni — per tutti costoro è veramente grande e può essere fatale l'influenza della letteratura.

Chi ignora l'impressione profonda che produssero il *Werther* di Goethe, l'*Jacopo Ortis* di Foscolo, il *Réné* di Chateaubriand sulle anime appassionate? E chi può negare l'epidemia di suicidii di cui furono non ultima causa?

Senza dubbio, la malinconia suicida era allora nell'aria, e gli autori che la esprimevano non facevano che, o idealizzare un fatto realmente avvenuto, o rispecchiare la tendenza patologica del loro spirito. In *Werther* Goethe ha descritto il suicidio di un suo amico, suicidio di cui fu testimonio [1]; e nel tipo di *Réné*, Chateaubriand ha scolpito sè stesso, la sua immaginazione malata di sensualismo e di misticismo, che risentiva — come un riflesso ereditario — la tristezza della sorella Lucille, la quale divenne pazza e si uccise.

I medici constatano molto spesso dei casi

[1]) Nel *Figaro* del 18 febbraio 1892 si leggeva questa strana notizia: "M. Georges Kestner, né en 1805, s'est suicidé à Dresde dans un accès de fièvre chaude. M. Georges Kestner était le petit fils de Charlotte Buff, la Charlotte de *Werther* de Goethe. Par une étrange coïncidence, son suicide a eu lieu la veille du jour où l'opéra de Massenet *Werther* a été joué à Vienne „.

in cui il desiderio sensuale si unisce e si confonde con una voluttuosa tendenza al suicidio. Chateaubriand — temperamento eminentemente erotico — fu con tutta probabilità uno di questi casi.

Ma, pur riconoscendo che la malattia era nell'ambiente e negli individui, bisogna anche riconoscere che i romanzieri, descrivendola e poetizzandola, la propagarono. Essi fecero — dice bene il Proal[1] — come colui che avendo in sè un germe di infezione, invece di isolarlo, lo diffondesse.

Werther determinò una *wertherite* acuta. Ogni innamorato d'una donna, se non riusciva ad ottenerla, pensava al suicidio e lo tentava. *Ils ne mouraient pas tous* — dice il poeta — *mais tous étaient frappés.*

E del resto ne morivano molti. Io non cito che i casi più celebri, quelli che, al loro tempo, fecero maggiore impressione: — la signorina Lasberg a Weimar, credendosi abbandonata dal suo fidanzato, si getta in un fiume, e le si trova addosso un esemplare

[1]) *Le Crime et le suicide passionnel.* Cito una volta per sempre questo libro, da cui anche in seguito toglierò alcuni fatti ed esempii.

di *Werther:* — a Halle è uno studente che si getta dalla finestra, e nella tasca ha il romanzo di Goethe sottolineato nei punti più suggestivi. — Allo stesso Goethe arrivarono moltissime lettere di madri che lo rimproveravano d'avere spinto i loro figli al suicidio; e la celebre scrittrice Hohenhausen, con una crudeltà ingiusta, ma che il suo strazio materno può ben far perdonare, lo apostrofava con queste parole: *O uomo che Dio ha dotato di genio, Dio ti domanderà conto dell'impiego che tu ne hai fatto!* — Che più? Gli stessi pastori protestanti, nelle loro prediche, non si peritavano di trattar Goethe da assassino.

Sono esagerazioni — evidentemente — ma è in loro un'anima di verità. È in loro racchiuso cioè il difficile e terribile problema della responsabilità morale degli scrittori. Pensano, coloro che scrivono, alla strana potenza determinante che assumono o possono assumere le loro parole? O, poichè non vi pensano, questa mancata coscienza e questa imprevedibilità degli effetti toglie ad essi ogni colpa? C'è forse troppa distanza fra il minuto in cui il cervello pensò

e la penna scrisse un'idea, e il minuto in cui un altro occhio la lesse e un'altra mano si armò — per poter scorgere il misterioso filo intellettuale che unisce le due azioni come estremi anelli di un'unica catena invisibile? E a quali assurdi morali, a quale manìa inquisitrice si arriverebbe se si volesse veramente attribuire la colpa di un'azione dolorosa o criminosa alla pagina di un libro, che descrivendola od esaltandola la ha soltanto determinata, come la solita goccia fa traboccare il solito vaso? Tanto varrebbe (in un certo senso) attribuire la colpa di ogni attentato anarchico colle bombe a colui che ha scoperto la dinamite. Altro è — ed è bene dichiararlo fin d'ora — altro è il constatare obbiettivamente l'incontestabile verità che un libro può essere stato *una* delle molte cause che determinarono un suicidio o un delitto, altro è l'attribuire all'autore di questo libro *tutta* la responsabilità di quanto è avvenuto, e il trascinarlo di fronte al tribunale dell'opinione pubblica come si trascina dinanzi ai tribunali ordinarii un mandante o un istigatore.

*

Dell'autore di *Werther*, la suggestione suicida si sparse nel mondo, e pullularono gli imitatori. L'*Jacopo Ortis* del Foscolo, lo *Chatterton* di Alfredo de Vigny, l'*Hernani* di Victor Hugo, l'*Antony* di Dumas padre, il *Manfredo* di Byron, l'*Adolphe* di Benjamin Constant, la *Femme de trente ans* del Balzac, sono apologie più o meno dirette del suicidio; e anche il placido Lamartine (nel suo *Raphaël*) e la severa Madame de Staël esaltano il suicidio come unica fine degna di veri amanti.

Ma colei che più direttamente può incolparsi di suggestione letteraria suicida fu Giorgio Sand. Fu il suo romanzo *Indiana* che determinò il dottor Bancal, un medico egregio e conosciutissimo, a suicidarsi colla sua amante Zélie Trousset. Costei, per la prima, aveva manifestato a Bancal il desiderio di voler imitare i due eroi del celebre romanzo. Bancal aveva creduto a uno scherzo, ma poi comprese che il disegno era serio. Benchè fosse anch'egli di natura romantica

ed eccitabile, si rifiutò da principio e cercò dissuadere Zélie da simile idea. — “Tu non mi ami abbastanza per questo sacrificio„, — gli disse ella allora. Trascinato dall'amor proprio e vinto a poco a poco dalla suggestione, Bancal acconsentì. Egli ricopiò quasi totalmente il volume della Sand, e ne eseguì la catastrofe con un'imitazione perfetta di ogni particolare. La perizia che constatò il doppio suicidio poteva essere una copia delle ultime pagine del romanzo.

Bancal uccise con un coltello Zélie, poi vibrò l'arma contro sè stesso, ma sopravvisse. E gli si intentò, naturalmente, il processo. Il buon senso dei giurati lo assolse, affermando così praticamente, forse per la prima volta (il fatto avvenne nel 1835), quella tesi giuridica che cinquant'anni più tardi Enrico Ferri sosteneva pel primo teoricamente. Bancal, dopo il verdetto, tentò nuovamente di suicidarsi. Per fortuna fu salvato, e le preghiere dei suoi amici e del suo avvocato lo persuasero ad abbandonare il sinistro progetto. Il giorno stesso però partì per il mezzogiorno della Francia ove infieriva il colera per andar a prestare le

sue cure come medico e per cercarvi la morte [1].

È notevole (dal nostro punto di vista) che il Procuratore Generale Plougoulm nella sua requisitoria, con l'unilateralità e.... la ferocia dei Pubblici Ministeri, disse di "essere molto dolente che fossero per sempre tramontati i tempi in cui si poteva bruciare in piazza di *Grève* il celebre romanzo della Sand!„

A mezzo secolo di distanza — nel 1889 — un altro celebre doppio suicidio doveva richiamare l'attenzione del pubblico sulla suggestione della letteratura.

Enrico Chambige attirava la signora G., moglie d'un ingegnere delle ferrovie algerine, nella sua villa di Sidi Mabrouck presso Costantina, ne faceva il piacer suo, la uccideva con due colpi di revolver alle tempia, indi altri due ne tirava a sè stesso non producendosi che due ferite di poca entità.

Fu un vero doppio suicidio, o un assassinio? Ecco la domanda che sorse subito dopo il fatto gravissimo, e che aleggiò come

[1] Vedasi diffusamente l'interessantissimo processo nella *Chronique des tribunaux*. Bruxelles 1835, tomo I, pag. 1 e seg.

l'ombra d'un mistero, non solo durante il processo ma anche dopo il verdetto.

Enrico Chambige è solo a sostenere la versione del doppio suicidio. Egli amava da anni la signora G. e ne era riamato. Un amore platonico, fatto di lagrime, di singhiozzi, di fiori. Al mattino del giorno fatale, egli andò alla casa di lei, disperato perchè doveva partire: ella in un momento di compassione, gli si offerse, pronta ad allontanarsi con lui. Ma la fuga non fu possibile poichè egli non trovò i danari necessarii; ed ella allora gli propose: — andiamo alla tua villa di Sidi Mabrouck, amiamoci e moriamo insieme.

Contro questa versione dell'imputato, sta l'altra versione, che egli abbia, con un pretesto, obbligato la signora a seguirlo alla sua villa, che là egli l'abbia ridotta in sonno ipnotico per abusarne, simulando — dopo — il doppio suicidio. La saggezza esemplare, la virtù immacolata della vittima, l'opinione pubblica di tutta Costantina — e moltissimi argomenti che qui sarebbe troppo lungo riprodurre — dànno a questa seconda versione, se non il suggello della certezza assoluta, certo quello della maggior probabilità.

Qualunque sia stata, del resto, la soluzione di questo mistero ancor oggi impenetrabile, esso merita senza dubbio di essere definito *un crime litteraire* come lo diagnosticò (in un articolo del *Temps*) Anatole France.

Enrico Chambige, giovanissimo, era già noto nel campo letterario per il suo ingegno geniale, di una strana genialità. Frequentava il Bourget, aveva pubblicato nella *Revue générale* uno studio acuto e nuovo intorno ai Goncourt, aveva composto un libro *La dispersion infinitésimale du cœur*, di cui leggeva i capitoli a un piccolo cenacolo d'amici, e il solo titolo era sintomatico per il suo colore mattoidesco. Era una vittima del *surmenage* intellettuale: aveva troppo letto: forse troppo poco digerito: era “un malato e un orgoglioso„, come lo definisce il France; un appassionato che, insieme a molte stranezze difficili per lo stile, incomprensibili pel buon senso, lanciava ogni tanto delle verità scetticamente profonde. Ecco, per esempio, dei periodi eleganti e filosofici: — “Dieu fit le monde, et en le voyant si laid, il donna à l'homme l'illusion. Les roses de notre esprit naissent du fumier de la vie.

Ce que nous blasphémons sous le nom de mensonge, nous l'adorons sous le nom d'idéal. „

Forse, anche, premeva sulla sua esistenza una fatalità ereditaria. Egli era — e confessava di essere — *une fin de famille.* Suo padre s'era ucciso, senza una causa determinata, per vaga melanconia. Le due sue sorelle erano morte, giovani, d'un male improvviso.

Nella sua autobiografia — scritta in carcere — egli racconta: “Je lui avait dit souvent (alla signora G.) qu'on admirait les amants d'Alfred de Vigny, qui étaients morts ensemble, *que ce serait une grande beauté* de mourir comme cela, *qu'on nous admirerait* „.

E Anatole France crede sinceramente alla nevrosi ereditaria di Chambige, crede che i versi di Alfred de Vigny sugli amanti di Montmorency siano stati “*le souffle qui poussa un malheureux jeune homme au crime* „.

Un caso tipico, dunque, di suggestione letteraria!

Ma anche si volesse essere meno pietosi pel Chambige, e credere, come credettero i

giurati di Costantina[1], anzichè al doppio suicidio, all'assassinio, non mancherebbe la prova o almeno l'indizio che pure l'assassinio è dovuto alla letteratura.

Ippolito Taine — le cui opere il Chambige conosceva e prediligeva — racconta nella sua *Histoire de la littérature anglaise* (tomo III, pagina 532) che Byron disse un giorno: — "Je serais curieux d'éprouver les sensations qu'un homme doit avoir quand il vient de commettre un assassinat".

E Enrico Chambige aveva detto agli amici prima del delitto: "Je voudrais me donner les sensations d'un assassin pour les analyser."

Strana ed eloquente coincidenza di pensiero e di parole, che ci fa dubbiosi se non forse un desiderio morboso di provare emozioni nuove e rarissime abbia tramutato un giovane intellettualmente anormale in un volgare assassino!

Non la passione sola, ma il ragionamento: non il cuore ma il cervello; non l'anima

[1]) Chambige fu riconosciuto colpevole di omicidio premeditato col beneficio delle circostanze attenuanti. E fu condannato a sette anni di lavori forzati.

propria ma l'anima fittizia creata dalle letture di romanzi o di poesie, avrebbero determinato ad agire Enrico Chambige, — precisamente come Raskolnikoff nel *Delitto e castigo* di Dostojewsky.

Ancora una volta bisogna confessarlo: non è solo la letteratura che copia dalla vita: è anche la vita che copia dalla letteratura.

III.

Dal suicidio al delitto.

Senonchè, — come si è già potuto intravedere a proposito del dramma di Sidi Mabrouck — gli artisti, poeti e romanzieri, non si sono limitati soltanto a descrivere ed a lodare il suicidio, che, pur essendo una forma di degenerazione, è almeno un atto di altruismo e di sacrificio: essi lo mescolarono e lo profanarono con altri istinti men nobili, e ne fecero la risultante — non di una passione pura ed unica — ma di una vita multipla d'amori e resa volgare dal godimento. In Byron, in Alfred de Musset, in Baudelaire, e più recentemente in Maurizio Barrès che scrisse il libro intitolato: *Del sangue, della voluttà e della morte*, la cui suggestione già si annunzia dal titolo — in tutti costoro il suicidio non è l'esilio volontario dalla vita di un infelice — ma è il coronamento di un'esistenza di orgia, l'ultimo spasimo voluttuoso cercato da uomini ormai stanchi di ogni altra voluttà.

Ed ecco a questo punto l'immoralità e l'egoismo innestarsi e sostituirsi al sentimento patologico, ma fondamentalmente onesto dell'autoeliminazione. Ecco la letteratura, non più consigliare di uccidersi quando non si possa soddisfare la propria passione, ma consigliar di godere e di peccare arditamente d'amore.

Dai libri mistici, ove l'amore di Dio è assimilato all'amore di un uomo, e ove si nasconde sotto il candor della fede la fiamma del sensualismo, — dai romanzi sentimentali che producendo un'esaltazione romantica del cervello svegliano e scuotono anche l'istinto sessuale che è in così diretta relazione con quello, — fino ai libri indecenti e pornografici che abituano i loro lettori a non provar più disgusto del male o del marcio, come la professione abitua i chirurgi a non provar ribrezzo delle piaghe o delle ulceri, — chi può dire quante idee torbide, quanti desiderii malsani, quante audacie immorali sieno state sviluppate, nelle anime deboli e ignare, dalla letteratura?

Una donna illustre e competente in materia, Madame de Staël, diceva: " I romanzi, anche i più puri, fanno del male: essi, se non

altro, ci apprendono troppo di ciò che vi è di più segreto e di più prezioso nel sentimento. Noi ormai non possiamo più provar nulla nella vita senza ricordarci d'averlo già letto. Tutti i veli del cuore sono strappati „.

E oltre questo pudore del sentimento e questa verginità dell' impressione, il romanzo può contribuire a togliere a poco a poco il rispetto di sè, e a diminuire la saldezza dei principii morali.

Vi sono delle donne che divengono adultere in sogno prima di diventarlo nel fatto. Le cadute dell'anima sono lunghe — quando non si tratta dell'eccezione patologica d'una Messalina: esse hanno un lento periodo di preparazione e di evoluzione, in cui il libro ha la sua influenza più o meno chiara ed esplicita, e in cui gioca spesso la parte di galeotto, come nel caso di Paolo e Francesca.

“ Le nostre follìe — scriveva Abelardo ad Eloisa — sono penetrate fin nei luoghi più santi: il nostro amore è conosciuto dovunque: se ne legge il racconto con ansia e con desiderio: noi siamo la consolazione e l'esempio della gioventù, e chi pecca come noi, crede di peccar meno. „

E se Abelardo semplicemente constata la suggestione delle sue lettere e par quasi che se ne glorii, altri egualmente constatano l'influenza della loro opera letteraria, ma, anzichè gloriarsene, se ne pentono. Si pentono il Rousseau nelle sue *Confessioni*, il Chateaubriand nelle sue *Memorie d'oltre tomba*, per le passioni che scatenarono coi loro romanzi. Si pente la Sand, che maledice ai libri, i quali — essa scrive — „ coi loro sofismi fanno più male alla società d'un delitto! „.

Ed era la stessa Sand che aveva proclamato non consistere l'adulterio nell'ora breve che la donna dedica all'amante, ma nelle lunghe ore che deve consacrare al marito. Era la stessa Sand che, esaltando nei suoi romanzi la poesia delle unioni disparate e nobilitando l'amore dei cocchieri per le grandi dame, aveva contribuito — badate: contribuito soltanto — a far cadere delle giovinette nelle braccia dei loro subalterni.

Nel celebre processo — svoltosi a Parigi molti anni or sono — di Mademoiselle Lemoine accusata di infanticidio del suo bambino nato dalle relazioni con un cocchiere, —

essa confessava all'udienza che i romanzi di Giorgio Sand l'avevano turbata e che sopratutto *Valentine*, ove appunto si tratta di un contadino che ama una contessa, l'aveva lentamente decisa a concedersi, persuadendola della bellezza e della felicità di elevar fino a sè un essere umile, di dare la gioia — son le sue parole precise e superbe — *a un verme innamorato d'una stella.*

Non è dunque solo il traviamento dei sensi, ma anche il delitto che, in un organismo già predisposto, può sorgere a poco a poco e realizzarsi per la suggestione della letteratura. Il che non è molto strano quando si pensi che sangue e senso sono strettamente legati fra loro e che crudeltà e lascivia sono psicologicamente sorelle.

La glorificazione del delitto, del resto, è stata la grande aberrazione della letteratura romantica. E non solo del delitto passionale, ma del delitto comune e volgare. Schiller aveva messo alla moda i briganti amorosi, Byron i corsari appassionati, Victor Hugo i banditi cavallereschi; e dietro i loro esempii gloriosi era un dilagare di eroi o di falsi eroi pronti sempre a vibrare una pugnalata

o a propinare un veleno, belli di ferocia e di egoismo più che di dolcezza e di bontà.

In tutta la letteratura romantica, per una grande passione occorre un grande delitto; questo ne è la prova suprema: sembra che non si sappia amare se non si uccide, e che non sia un perfetto amante se non chi è anche assassino.

E la suggestione di quest'arte, il prestigio degli eroi di questi romanzi è così grande e così forte, che il pubblico — abituato a questa atmosfera torrida di passioni — non ne concepisce di più umane e di più miti; e, come chi ha guasto il palato da cibi troppo saporiti, chiede continuamente ancor più forti ed acuti sapori. È perciò che la Sand deve confessare: ormai i mostri sono alla moda, creeremo dei mostri!

E creando dei mostri letterarii, ella ed altri con lei, non dico che creino, ma certo determinano a rivelarsi e ad agire i mostri reali.

Ecco il giovane assassino Lemaire che dichiara all'udienza: — “io leggo molti romanzi e in uno di essi ho trovato la descrizione del delitto che ho eseguito.„ E il romanzo fu trovato infatti nella sua stanza.

Ecco l'assassino Thomas, appassionato lettore di romanzi giudiziarii, il quale esaltandosi soleva dire: "il mondo un giorno parlerà di me: *anch'io* diverrò celebre!„

Ecco Pranzini, il celeberrimo assassino di Maria Régnault, — una ricca e bellissima mondana — il quale confessa che la sera del delitto, poche ore prima di commetterlo, aveva letto, insieme alla sua amante, un romanzo *Le Joueur*, ove è appunto la descrizione dell'assassinio d'una *cocotte* per opera del suo amante del cuore, che l'aveva uccisa per rubarle 2500 franchi.

E Goron, il capo della Sureté di Parigi, quando entrò nell'appartamento di Maria Régnault, vide nella stanza da letto della vittima, su un tavolo, presso il cadavere, il romanzo aperto alla pagina 289, ove erano queste parole: — ".... et Jules, sortant du " lit, regarda sa maîtresse à la lueur de la " veilleuse et se dit:

" Oui, elle dort....

" Et s'emparant d'un poignard à manche " d'ivoire, il l'assassina „.

Così aveva fatto Pranzini.

Ecco l'alienista Morel che non dubita di

attribuire l'uxoricidio, compiuto da un brillante ufficiale austriaco, all'impressione che sul suo temperamento nevrotico avevano fatto alcuni romanzi passionali.

Ecco madame Lafarge — la celebre avvelenatrice — che nelle sue *Memorie*, analizzando sè stessa e raccontando le sue letture, ci spiega come nella sua anima depravata i romanzi abbiano potuto idealizzare la colpa, sviluppare l' odio per il marito e il desiderio di sbarazzarsene per vivere libera e lieta col suo amante.

Ecco il dottor Ladame, che in una sua perizia constata che una donna uccise il suo bambino sotto l'impressione troppo viva della lettura d'un identico delitto.

Ecco il dottor Aubry, che nel suo libro: *La contagion du meurtre* vi elenca, colla precisione e la severità d' uno scienziato, molti fatti consimili.

Lucien Morisset, il giovanetto assassino condannato a morte dalle Assise di Tours (1891) e soprannominato *il discepolo di Lacenaire,* si era appunto dato alla mala vita perchè aveva letto e aveva fatto suo idolo le *Memorie* di Lacenaire, quelle *Memorie* che

furono scritte alla *Conciergerie* nel 1834, e i cui due volumi sono ora rarissimi.

Morisset scriveva di Lacenaire: " c'est un homme splendide, une puissante individualité. Son œuvre conduit à des deductions énormes. Finirai-je comme lui? Quand j'interroge fortement ma conscience, elle me répond: c'est possible. Poète, voleur, assassin! La gradation est singulière. Et je dis tout bas, bien bas: j'ai dejà fait la moitié du chemin. Ne serait-il pas stupide de repousser une carrière qui promet d'aussi beaux résultats? "

Ed egli compì l'altra metà del cammino, ed egli seguì fino all'ultimo questa *carriera* che prometteva così *bei risultati!*

Non è un giudice istruttore, non è l'accusa che dà questa spiegazione ai delitti di Lucien Morisset: è il perito psichiatra che lo esaminò: è il dottor Legrand du Saulle — superiore a ogni sospetto di parzialità o di animosità.

Ecco un altro psichiatra, il Marandon de Montyel, che in una memoria scientifica pubblicata negli *Annales médico-psychologiques* del 1894 [1]) descrive il caso interessante di

[1]) MARANDON DE MONTYEL, *Impulsions homicides consécutives à la lecture d'un roman passionnel chez un dégénéré.*

un gioielliere parigino, Giulio B., che ebbe degli impulsi omicidi in seguito alla lettura della *Bête humaine* di Zola, e che dovette essere rinchiuso nel manicomio di Sant'Anna.

E che dire di quegli attentati al vetriolo che quindici o vent'anni fa erano diventati di moda, sopratutto in Francia, e che esprimevano non solo la vendetta passionale ma la crudeltà raffinata degli amanti delusi o traditi?

Fu un'epidemia — fra il 1880 e il 1890 — di attentati al vetriolo, dalla vedova Gras a Madame de Tilly, da Maria Moyen a Clotilde Andral. — Più tardi, con Marie Bière e con Madame Clovis Hugues doveva sorgere — meno barbara — l'epidemia del revolver. Ma per questa, non vale la pena di ricercare le possibili suggestioni letterarie. Sono nell'aria; e più che nel romanzo, nel giornale.

Quanto al vetriolo, il mezzo non è nè nuovo nè moderno. Diceva giustamente il Corre che esso non è se non una modificazione, un'evoluzione — più vile — del vecchio istinto di sfigurare gli amanti che tra-

discono. Elisabetta di Russia faceva tagliar il naso e le orecchie a due dame dell'aristocrazia, troppo amate e troppo invidiate per la loro bellezza. Quando i costumi divennero più astuti e i mezzi di vendicarsi più perfezionati, si ricorse agli acidi. E il vetriolo tenne il *record.* È col vetriolo che cinque cavalieri mascherati sfigurano il bellissimo viso della duchessa di Chaulnes (1639); ed è al principio del secolo XIX che — essendo divenuti in Iscozia frequentissimi i delitti di questo genere — il Parlamento fece una legge speciale per questo reato "*che è generalmente conosciuto*".

Ritornò di moda alla metà del secolo scorso; e l'inventore, o almeno, il *reinventore* del *vitriolage* fu Alfonso Karr col suo romanzo *La Pénélope normande.* Un marinaio, tradito da sua moglie, dopo essersi battuto col suo rivale, averlo ferito ed esserne stato ferito, teme, al letto di morte, che l'amante gli sopravviva, e per non lasciargli la bellezza della sua donna, la attira a lui, per baciarla un'ultima volta e.... le applica sul viso un fazzoletto inzuppato di vetriolo che tutta la brucia.

Il romanzo è del 1855. Da allora, il *vitriolage* ebbe un'enorme diffusione in Francia. E questa diffusione — secondo il professor Brouardel, che è il Preside della Facoltà di Medicina di Parigi — è precisamente dovuta.... ad Alfonso Karr.

IV.

La responsabilità degli scrittori.

Mi piace ripeterlo. Lontana da me l'idea di attribuire certi delitti *soltanto* ai romanzi. Sarebbe sovranamente ingiusto e immensamente sciocco. E mi sovviene, a questo proposito, di un aneddoto, che fece, a suo tempo, il giro della stampa.

Erano stati arrestati a Parigi tre assassini della banda di Abadie: il capo, Abadie, e due gregarii: Gilles e Cupidon. L'ultimo loro delitto era l'assassinio della famiglia Jullemier a Montreuil. Si scoperse che tutti e tre gli accusati figuravano (come artisti di infimo ordine) nelle rappresentazioni dell'*Assommoir* all'*Ambigu Comique*. E allora i nemici di Zola colsero la palla al balzo per inveire contro lo scrittore naturalista, e uno di essi stampò su un giornale: — " L'école de M. Zola porte ses fruits.... Figurer dans l'*Assommoir* et.... assommer! C'est le comble du naturalisme! „ — Al che Zola rispose con fine ironia: — "Ce

que le redacteur ne dit pas, c'est que les assassins sont venus me consulter avant d'aller à Montreuil; je devais cet avis à la justice! „

A parte l'aneddoto — che prova la stupidità e la leggerezza di portar certe idee alle loro ultime conseguenze — io sono troppo fedele seguace dell'antropologia criminale, per correre il rischio di esser creduto un partigiano assoluto della teoria della suggestione.

Ma poichè credo che in ogni azione umana, e quindi anche nel delitto, due sieno i fattori determinanti: la predisposizione ereditaria e la suggestione dell'ambiente, riconosco che negli individui i quali disgraziatamente posseggon la prima, la seconda ha buon gioco e facile gioco per produrre il delitto.

È come se una fiamma si accostasse a un mucchio di paglia: l'incendio non può mancare. Sarebbe esagerato, senza dubbio, attribuire la causa dell'incendio soltanto alla fiamma, ma sarebbe del pari assurdo sostenere che il fuoco si è sviluppato senza di lei.

Ed è perciò — continuando nel paragone

— che non si può negare a certi romanzi, a certi drammi, a certe frasi, una potenza incendiaria su quella paglia asciutta che è il pubblico, e sopratutto il pubblico moderno così nervoso e eccitabile.

Quando voi sentite il Legouvé chiamare le donne che uccidono per amore “ delle sublimi omicide „, e Jules Lemaître salutarle col nome di “ angioli dell'assassinio „ ; — quando voi udite Byron desiderare di provare le sensazioni d'un assassino perchè devono essere divine, e Baudelaire cantare *in* versi bellissimi che se lo stupro, il pugnale, il veleno, non intessono più artisticamente il canevaccio della nostra stupida vita, gli è perchè noi non siamo abbastanza arditi; — quando leggete Maurice Barrès che adora la Spagna soltanto perchè “ lo spagnolo sa essere appassionato e feroce, mistico e crudele, e desidera veder sangue, mordere, distruggere „, — e udite qualche artista moderno commentare un delitto non colla compassione per le vittime, ma semplicemente coll'ammirazione per il *bel gesto*, — allora voi potete ben chiedervi se queste frasi ove urla un sentimento di ferocia egoistica non

sieno in troppo aperta contraddizione coi sentimenti d'amore e di solidarietà che è nostro dovere di proclamare, e se esse non possano essere fatali per i cervelli piccoli e per le anime deboli.

Ma v'è di più. L'immoralità di certi letterati arriva all'assurdo e al ridicolo. Non bastava che il romanzo e il teatro avessero poetizzato e legittimato la feroce teoria della vendetta omicida per l'adulterio: non bastava che anche nei paesi civili, dove si è abolita la pena di morte, i costumi — e i giurati — l'avessero conservata per l'adultera, assolvendo quasi sempre il marito che la uccide, e bestemmiando così il sublime insegnamento di Cristo che pure perdonò alla Maddalena. Occorreva toccare altre cime di illogicità. Secondo una certa letteratura, non è infatti soltanto la donna disonesta che corre il rischio di essere uccisa, ma è anche la donna onesta che è condannata alla morte. Se Dumas figlio grida al marito dell'adultera il suo famoso: *Uccidila!*, — Dumas padre non risparmia la donna onesta, ma la punisce egualmente colla frase finale dell'*Antony:* — Ella mi resisteva, ed io l'ho uccisa!

Così che — diceva con ragione e con molto spirito una delle più intellettuali feministe di Francia, Maria Deraismes — le povere donne non saprebbero, secondo il giudizio di certi artisti, se conservarsi oneste o cadere, giacchè in entrambi i casi le colpirebbe la più grave delle condanne.

*

Per fortuna, il mondo è spesso diverso e quindi migliore di certi drammi. Spesso il romanzo e il dramma calunniano la società che dovrebbero dipingere, o per lo meno si compiacciono di notarne le eccezioni piuttosto che la regola. L'eccezione è sempre più interessante della normalità, ed ha quindi maggior diritto ad essere ricordata nella cronaca e nella storia, e a formare oggetto di opere di fantasia. Come non è la vita onesta, tranquilla, felice dei nostri conoscenti che dà materia ai nostri discorsi, ma bensì lo scandalo, l'avventura, la disgrazia che può colpirli; così salendo dal pettegolezzo verbale al romanzo, non è la monotonìa di un'esistenza calma ed eguale, bensì il ritmo agitato di avvenimenti rari ed imprevisti,

che fornisce materia agli scrittori e ai poeti. I romanzieri e i drammaturghi son come i medici: essi non appaiono se non quando s'interrompe — nelle famiglie o nella società — la linea retta della salute e sorgono fenomeni di patologia.

Ed è logico che sia così, oltre che per questa ragione d'indole generale, anche per un'altra ragione d'indole soggettiva.

Gli artisti sono tutti, chi più chi meno, degli esseri eccezionali, sempre per l'ingegno, spesso anche per il carattere, per la moralità, pei costumi. È naturale quindi che essi proiettino nell'opera che creano il loro temperamento.

“Io amo gli esseri eccezionali, diceva Balzac, perchè io ne sono uno„. Sincerità simpatica e rivelatrice che getta come un fascio di luce sull'opera sua.

È infatti in questa loro eccezionalità che gli artisti trovano la ragione dei capolavori che creano e anche la giustificazione delle suggestioni che incoscientemente diffondono.

Giustificazione che Emilio Zola riassumeva in queste parole: — “Quando uno scrittore ha talento, gli deve essere permesso

tutto, giacchè le opere oscene sono soltanto quelle male eseguite „.

E si potrebbe sottoscrivere tranquillamente a queste parole, ove in esse si sottintenda (come era certo nel pensiero di Zola) che allo scrittore di talento deve essere permesso tutto, perchè egli analizza il male e l'oscenità e li riproduce artisticamente, non per esaltarli, ma per mostrarne l'orrore, non perchè si imitino, ma perchè — conoscendoli — si combattano.

Il fine, lo scopo di una qualsiasi opera d'arte, è ciò che dà ad essa il suggello dell'utilità sociale, come è appunto l'intenzione che nobilita o degrada ogni atto dell'uomo.

I mezzi adoperati non contano, o contano poco: e sarebbe assurdo ed iniquo imputare all'autore d'un libro le conseguenze immorali di certe sue descrizioni, quando il concetto informatore dell'opera sua fosse socialmente sano e fecondo. Nessuno è responsabile degli effetti delle proprie parole, quando queste parole non sono state comprese o furono parzialmente interpretate. Zola è certo fra gli scrittori moderni uno di quelli che ebbero più libera la penna, più audace e più spre-

giudicato il pensiero, così che molti letterati francesi lo soprannominavano lo *stercoraire* e Max Nordau lo diceva nientemeno che affetto da *coprolalia*. Ma le brutture da lui messe alla luce, e sia pure con straordinaria oscenità di linguaggio, non costituivano — come in altri — l'elogio e l'apoteosi del male: anzi ne volevano essere — e ne erano, per coloro che leggendo capiscono — la più fiera condanna.

Ci sono due scopi con cui si può adoperare lo stesso veleno: per uccidere, ed è lo scopo degli assassini; per guarire, ed è lo scopo dei medici.

Così ci sono due scopi con cui descrivendo ciò che vi ha di putrido nella vita si può adoperare il sottile veleno della parola: per suscitare sensazioni ed impulsi malsani, ed è lo scopo dei banditi della penna che speculano sulla curiosità morbosa del pubblico frollo; — per allontanare dal male mostrandone le fatali, terribili conseguenze, per invogliare chi può e chi deve a prendere dei rimedii contro di esso, — ed è lo scopo nobilissimo dei letterati che hanno il senso e il decoro della loro funzione sociale.

Ecco, secondo me, limpidamente tracciati i limiti della responsabilità morale degli scrittori. L'attribuire ad essi altre colpe che non sian quelle derivanti dallo *scopo*, dall'*intenzione* dell'opera loro, è un assurdo di logica e una pedanteria inutile da inquisitori.

E quindi ogni volta che si dovrà constatare — come in alcuni esempii citati — che le pagine di un libro furono piccola o grande suggestione a un'immoralità, a un suicidio, a un delitto, noi, registrando il fatto come verità obbiettiva, non potremmo moverne alcun rimprovero all'autore del libro se nell'opera sua egli ebbe un fine elevato di arte.

Il rimprovero andrà — meritato — a coloro che leggono, e più ancora a coloro che lasciano leggere, certi libri, dimenticando che il nutrimento morale e intellettuale deve essere adattato all'età e ai temperamenti, come il nutrimento fisico deve essere adattato allo stomaco. L'uomo può sopportare il vino, ma al bambino occorre del latte. L'uomo sano può mangiare di tutto, l'uomo debole, nevrotico, deve assoggettarsi ad un regime speciale.

Montesquieu, sorprendendo un giorno sua figlia che leggeva le *Lettere persiane*, le

disse: — “ Lascia il volume, figlia mia; è un libro della mia gioventù che non è adattato alla tua „.

Così dovrebbero pensare ed agire tutti coloro che hanno veramente, oltre il rispetto della morale, il rispetto dell'arte. Si è detto che vi son pagine di romanzi che possono avvelenare l'organismo come i liquori, turbare i sensi come le sostanze afrodisiache, addormentare la coscienza come i narcotici. Ed è vero. Ma è altrettanto vero che coloro i quali potrebbero leggere queste pagine senza pericolo, anzi con profitto, non le leggono, e coloro invece che dovrebbero leggere altre cose, non leggon che quelle. Non dunque platoniche querimonie o feroci requisitorie contro l'artista che dall'alto del suo ingegno ha il sovrano e sacrosanto diritto di riprodurre tutto ciò che vede, tutto ciò che si move, tutto ciò che è la vita: ma la coscienza e la previdenza di leggere e di far leggere certi libri soltanto a chi può comprenderli e quando la lettura è opportuna.

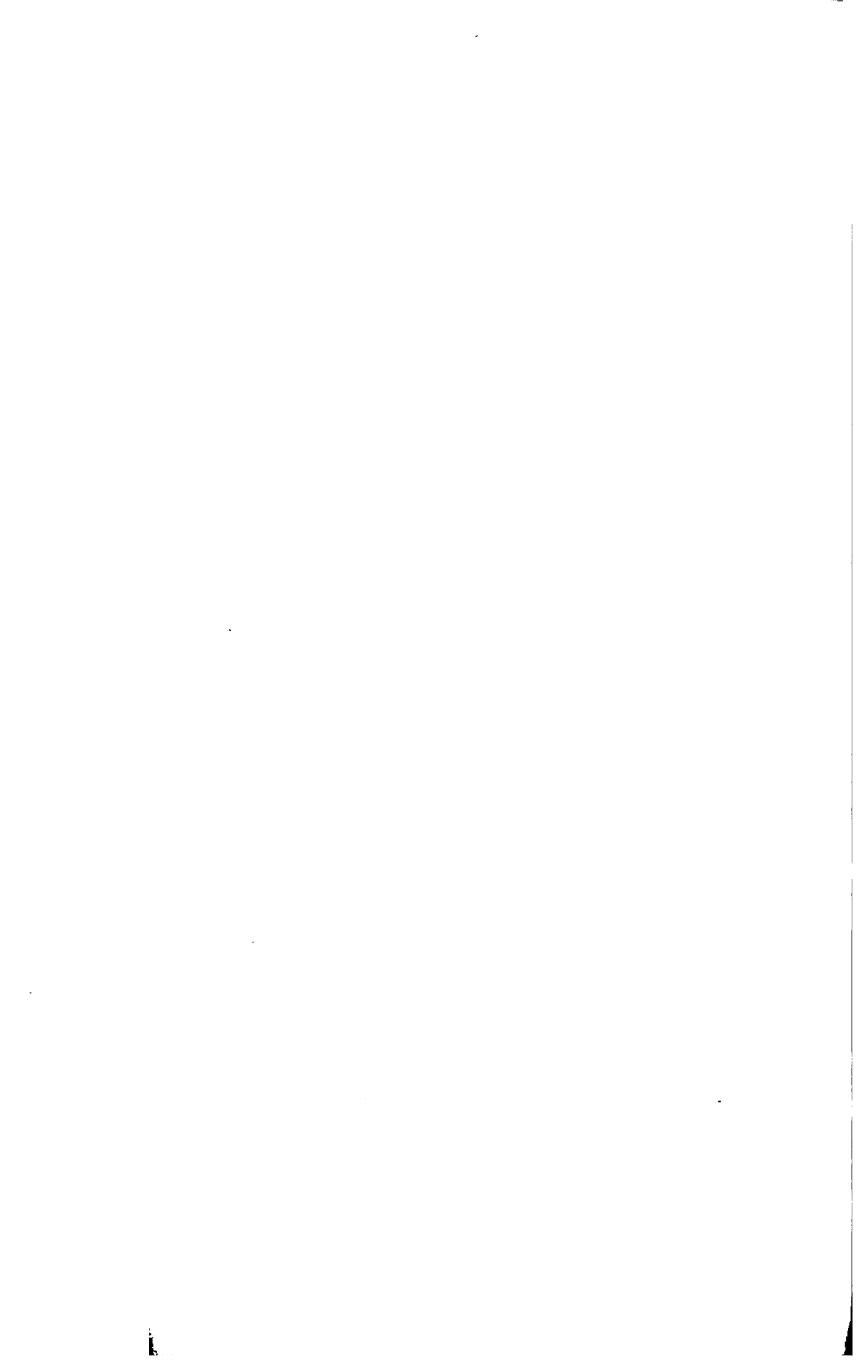
Victor Hugo, in un momento in cui la severità del filosofo vinceva l'immaginazione sbrigliata dell'artista scriveva: “ O poeti,

abbiate sempre uno scopo morale dinanzi a voi! Non dimenticate mai che i fanciulli vi possono leggere. Abbiate pietà delle piccole teste bionde. Noi dobbiamo ancora più rispetto alla gioventù che alla vecchiaia! „

Il poeta dava prova anche in queste parole della sua tendenza a ipertrofizzare ogni sentimento ed ogni pensiero. Egli chiedeva troppo. Se coloro che scrivono dovessero sempre riflettere che i fanciulli li possono leggere.... non scriverebbero quasi nulla! Come ho già detto, non è qui la questione: non si tratta nè di ridurre tutta la letteratura a dei libri *ad usum delphini*, nè di limitare il teatro a produzioni *per signorine*. Si tratta — semplicemente — *di avere uno scopo morale dinanzi a sè*, e di farlo sentire a traverso tutte le pagine di un'opera d'arte, siano queste pagine lo specchio sereno di ciò che vi è di nobile nella vita, o lo specchio torbido di ciò che vi è di più colpevole e di più vile.

Come nel mondo fisico dall'attrito sorgono vivide le scintille, — così nel mondo morale dal contrasto può sorgere feconda la luce del bene.

Capitolo Quinto.

La letteratura dei processi.

I.

Il prestigio del male.

Un giovane assassino, condannato a morte nel 1881 dalle Assise di Tours, — Lucien Morisset, — aveva scritto in carcere le sue *Memorie* — che rivaleggiano per lo stile e per il cinismo con quelle famose di Lacenaire — e in prima pagina aveva fatto questa osservazione in cui lampeggia una amara ironia: — “Le conseguenze del delitto, — egli diceva — sono vantaggiose per la società. Vi è infatti una parte della popolazione — ed è la più numerosa — che compera i giornali solo per leggervi la cronaca. Sopprimete il delitto, e non vi saranno quasi più compratori e quindi quasi più giornali „.

Lasciamo da parte questa conclusione pa-

radossale e satirica, che somiglia a quella di coloro i quali sostenessero l'utilità delle malattie solo perchè senza di esse i medici non vivrebbero, — e limitiamoci a constatare che una cosa è vera — senza ironia — nelle parole che il giovane assassino francese scriveva un quarto di secolo fa: è vero cioè che la maggioranza del pubblico è attratta dai racconti dei delitti, e ne ricerca i particolari, e li commenta, e li studia, e vi si appassiona con una suggestione che va quotidianamente e dolorosamente crescendo.

Se c'è un genere di letteratura oggi alla moda, è senza dubbio la letteratura dei processi. Questi drammi veramente vissuti che hanno il loro epilogo in Corte d'Assise interessano assai più dei drammi immaginarii che si rappresentano sui palcoscenici dei teatri. E noi li seguiamo nella stampa, — sia nella cronaca affrettata del giornale quotidiano, sia nel volume che è o pretende di essere imparziale e scientifico, — con una intensità che segna il ritmo della nostra ansia febbrile.

Si direbbe che nella nostra curiosità mal-

sana riviva — attenuata e modificata da secoli di evoluzione — la ferocia antica degli spettatori del circo che godevano a veder soffrire e a veder morire le vittime.

Soltanto, poichè noi diciamo di essere più civili — e siamo certo più intellettuali — il nostro delizioso e perfido godimento non si esercita contemplando le sofferenze fisiche, ma analizzando le sofferenze morali. Oggi noi non possiamo più vedere — e potendo non vorremmo vedere — le carni palpitanti fremere e contorcersi negli spasimi dell'agonia, come vedevano, godendo e sorridendo, le matrone romane, — ma noi possiamo e vogliamo vedere e assaporare i contorcimenti psicologici, le angoscie e le torture, gli abbandoni o le doppiezze dell'anima dei colpevoli, — e dai resoconti dei giornali, dai libri che frugano gli abissi più gelosi della vita dei delinquenti con la lucida e fredda impassibilità d'un bisturì, noi sappiamo trarre non solo l'appagamento della nostra curiosità, ma anche una strana emozione egoisticamente felina.

In una parola, noi non siamo più come una volta animalmente feroci, ma noi siamo

ancora cerebralmente crudeli. Il progresso ha racchiuso e quasi direi isolato nel nostro cervello tutti quei desiderii torbidi e tutte quelle voluttà perfide che una volta erano conosciute soltanto dal nostro istinto brutale.

*

V'è chi si meraviglia, si scandalizza e protesta contro questo deplorevole gusto del pubblico, quasi fosse la manifestazione eccezionale di un traviamento della nostra coscienza.

Costoro sono dei superficiali o degli ottimisti. L'osservatore sereno e sincero sa che pur troppo l'anima umana è sempre stata attirata — come da una calamita — dallo spettacolo del male, e che sulla nostra fantasia ha sempre avuto maggior fascino ciò che è perverso ed orribile di ciò che è placido e buono.

Se nei giornali noi cerchiamo — e leggendo assaporiamo — la cronaca dei delitti, limitandoci a dare uno sguardo distratto alle brevissime righe che narrano l'opera buona od eroica, — gli è perchè anche

nella nostra conversazione, anche nella vita parlata di tutte le ore e di tutti i minuti, noi ci fermiamo côn compiacenza a raccontare o ad udire ciò che vi è di scandaloso e di immorale, e liquidiamo frettolosamente il discorso quando esso tocca argomenti onesti e modesti.

Le signore — ed io chiedo perdono di dir loro una verità che.... come tutte le verità *n'est pas bonne à dire* — possono testimoniare che nelle loro visite, ove ingentiliscono con la grazia e nobilitano spesso collo spirito il sottile veleno della maldicenza, esse parlano assai poco dell'amica impeccabile, tranquilla e felice — l'argomento sarebbe insipido, — e parlano invece molto dell'amica in voga, cui la vita vertiginosamente mondana e il sospetto o la certezza di qualche avventura galante hanno dato un acre profumo di dubbia moralità. Ciò è per loro assai più divertente.

Noi uomini, del resto, non siamo nè diversi nè migliori delle donne. Provate in un salotto, in un club, in un ritrovo qualsiasi, a dir bene d'una persona: qualcuno forse assentirà, gli altri, se non contraddi-

ranno, staranno zitti e il discorso morirà ben presto. Provate invece a dirne male: sarà un coro: ognuno avrà il suo sassolino da aggiungere alla valanga del pettegolezzo, e l'argomento non s'estinguerà tanto presto.

La leggenda biblica è pur troppo psicologicamente verissima: i frutti dell'albero del male sono assai più saporiti dei frutti dell'albero del bene.

Io non so se sia vero il proverbio che i popoli felici non hanno storia: certo so essere verissimo che delle persone oscuramente felici e tranquille poca storia si scrive e sopratutto poca cronaca si narra. Si ammirano, forse, ma in silenzio, e con quella leggiera tinta di ironia con cui si guarda — nel mondo — a tutto ciò che è semplice, sano, normale. Per la nostra immaginazione son figure troppo scialbe, troppo uniformi, troppo monotone, giacchè nel paesaggio umano il nostro occhio ricerca profili più singolari e più arditi, che ci diano il senso dell'invidia per la loro fama, o il brivido della paura per la loro audacia, o lo spasimo del ribrezzo per la loro malvagità.

C'è dunque in noi — inconscia forse —

una simpatia, un'attrazione per tutto ciò che uscendo dalla linea grigia della normalità assume il colore vivido dello scandalo o del peccato; c'è diffuso nell'aria che respiriamo, nell'ambiente in cui viviamo — quel misterioso potere pervertitore che una scrittrice italiana, Dora Melegari, chiamava giustamente il *prestigio del male.*

E perchè allora — io domando — levare alte grida di meraviglia se quando il male assume le forme estreme e quindi interessantissime del delitto, esso esercita su di noi tanto fascino? Perchè protestare con una *pruderie* ingenua contro il fiorire e il dilagare della letteratura dei processi, se questa non è, in fondo, che l'indice e l'esponente di quegli stessi istinti che determinano la maldicenza e il pettegolezzo? Perchè sorprenderci che il delitto occupi tante colonne dei nostri giornali e tante pagine dei nostri volumi, se ciò che è immorale e scandaloso occupa tante ore dei nostri discorsi?

È pur troppo umano e fatale che sia così: noi possiamo deplorarlo, non disconoscerlo o meravigliarcene.

*

E del resto — prima di deplorarlo — bisogna confessare che in questo inconscio prestigio del male, in questo interesse morboso suscitato dal delitto — che ci fa avidi di ogni particolare e appassionati dell'esito dei processi — c'è un'oscura ragione non volgare e non inutile.

Gli è che noi sentiamo — forse senza confessarlo — che studiando i delitti noi studiamo noi stessi, poichè i delitti di una data epoca sono un capitolo estremamente importante nella storia dell'anima di quest'epoca; gli è che noi intravvediamo che il delitto altro non è se non il riflesso della nostra vita, il rivelatore dei nostri costumi, il simbolo patologico di tutto ciò che urla in fondo al nostro cuore, di tutto ciò che freme nelle cellule del nostro cervello. È come la febbre che, segnando la nostra malattia, segna anche il grado di resistenza e di forza del nostro organismo: è il misuratore della nostra grandezza o bassezza morale, come l'ombra è la misuratrice della nostra statura.

So bene che è pericoloso talvolta giudicare un corpo dall'ombra; ma questa riproduce pur sempre — anche se esagerate — le grandi linee del profilo da cui emana.

Basta, per convincersene, confrontare i delitti antichi coi moderni: basta salire su dalle epoche più lontane, attraverso il medioevo, fino ai nostri giorni, per convincersi che i grandi colpevoli d'ogni epoca sono sempre stati sottomessi — come noi tutti — alle influenze del loro tempo, e che queste influenze si riconoscono anche nell'infamia dei loro delitti.

Nell'osservare infatti come e perchè quei grandi colpevoli son caduti, noi avvertiamo che cosa mancasse e che cosa predominasse nel secolo in cui vivevano: quale idea morale fosse allora atrofica, qual pregiudizio più tenace, qual principio sociale più diffuso.

Così, — per esempio — nelle primitive civiltà a tipo di violenza, quando la lotta per la vita si combatteva essenzialmente con la forza e il potere politico era conquistato con le armi, e la concorrenza commerciale era combattuta con gli eserciti e le flotte, — anche la delinquenza era tutta

o quasi tutta di forza, di violenza, di muscoli, e procedeva con mezzi feroci: l'omicidio, la grassazione, lo stupro.

Quando invece apparve — e s'innestò sull'altra — la civiltà a tipo di frode, e la lotta per l'esistenza cominciò a combattersi con la furberia e con l'inganno, e il potere si conquistò non più cogli scudi di ferro ma cogli scudi d'argento, e la concorrenza commerciale si fece a base di falsificazioni, — allora anche la delinquenza diventò men brutale e più astuta, fu tutta o quasi tutta non di muscoli ma di cervello, e procedette con mezzi accorti e sotterranei: l'appropriazione indebita, il falso e la frode.

E non solo mutano — secondo il momento storico — i mezzi materiali con cui si eseguisce il delitto — violenti o frodolenti secondo i tipi di civiltà — ma muta anche quella che io chiamerei l'orientazione morale della delinquenza.

Così, per esempio, nel medioevo, quando la religione e la superstizione regnavano sovrane col terrore dell'*al di là*, — i delirii più o meno sanguinosi di tutti i degenerati avevano sempre un colore religioso;

e viceversa nell'epoca nostra, ove le teorie scientifiche hanno preso il sopravvento, esse coloriscono spesso le tendenze squilibrate dei pazzi e dei criminali.

Non già — per questo — che si possa attribuire oggi alla scienza la responsabilità di certi delitti, come pretende qualche miope conservatore settario dimenticando che per rigore di logica dovrebbe anche attribuire alla teologia e alla Chiesa la responsabilità dei delitti antichi; — ma si deve semplicemente e obbiettivamente constatare che il delitto — per un fenomeno naturale e universale di mimetismo — si uniforma nelle epoche diverse ai diversi atteggiamenti del pensiero umano e subisce l'influsso delle condizioni dell'ambiente storico.

Vi sono nel mondo due tetri asili — i manicomii e le carceri — in cui si raccolgono, acutizzate patologicamente, le tendenze del tempo: sono dei musei viventi che — a chi li studia — dicono, in un tragico riassunto, tutte le glorie e tutte le miserie della vita che si vive al di fuori. Dicono i manicomii quali sono le idee dominanti dell'epoca nostra, mostrandoci nei pazzi la

triste caricatura e l'esagerazione ammalata delle ricerche geniali o degli errori del nostro cervello: — dicon le carceri, quali sono i sentimenti che guidano l'anima umana, mostrandoci nei delinquenti coloro che seguirono fino all'estremità del delitto la luce d'una loro passione o l'impeto cieco d'un loro vizio.

I medici sanno che, studiando in questi tetri asili la psicopatologia dell'umanità, arrivano a meglio comprendere la psicologia normale degli uomini sani; e i filosofi avvertono che, come le persone si rivelano meglio dai loro difetti che dalle loro virtù, così anche i popoli e le epoche meglio si giudicano studiando, oltre la loro vita normale, le loro pazzie e i loro delitti. E forse anche il pubblico, anche la gran moltitudine che non sa dar ragione dei suoi capricci, cerca inconsciamente, quasi mossa dall'istinto oscuro della specie, cerca nei delitti, cerca nella letteratura dei processi qualche cosa di più e di meglio che non l'appagamento d'una volgare curiosità.

Noi viviamo in un'epoca in cui c'è il bisogno, la febbre, dell'auto-psicologia, del-

l'introspezione; e un intuito ci avverte che appunto nell'analisi del male noi troveremo la spiegazione del nostro *io*, il mezzo per correggerci e per migliorarci.

Se la similitudine non sembrasse azzardata, direi che noi ci guardiamo nel delitto come ci guardiamo talvolta in quegli specchi concavi o convessi che alterano od esagerano la nostra fisonomia. Il motivo più apparente è la curiosità, ma qualche volta una causa meno futile ci determina: noi ci guardiamo, cioè, non per semplice curiosità, ma per conoscere e per ritrovare noi stessi attraverso le linee che — deformandoci — mettono meglio a nudo i nostri difetti caratteristici.

II.

CHE COSA DOVREBBE ESSERE LA GIUSTIZIA.

Senonchè, anche data — non dirò questa spiegazione, che può parere ottimista, ma questa scusa parziale alla nostra manìa di immergerci nell'atmosfera torrida dello scandalo e del delitto, — certo è che oggi l'interessamento del pubblico per tutto ciò che è criminoso o degenerato ha assunto un grado altissimo e inverosimile, ha toccato quell'apice di esagerazione per cui può dirsi che siamo in presenza d'un vero fenomeno patologico.

La letteratura dei processi — prima, durante e dopo il dibattimento — è diventata un fiume di cui nessun argine arresta la piena: i più inutili particolari assurgono all'onore di notizie interessanti, e le fantasie più sbrigliate si compiacciono ad esagerarli e ad acuirne il già forte sapore con abili allusioni e con più abili reticenze: così che di ogni processo celebre non solo si sa tutto — il che potrebbe anche essere un bene —

ma si sa e si presta fede — e questo è il male — anche a quel cumulo di inesattezze che pullulano intorno alla pianta del delitto come i funghi all'ombra umida delle quercie.

E ne viene, anzitutto, questa conseguenza curiosa: che mentre oggi ogni forma di attività tende a specializzarsi, perchè l'uomo riconosce che nella sua vita può appena raggiungere un certo grado di competenza in un solo ramo del sapere, — la forma di attività più difficile e più delicata qual'è la giustizia, tende invece a generalizzarsi, nel senso che tutti s'arrogano il diritto — solo per aver letto qualche articolo di giornale — di sentenziare su questo o quel processo, con quella *assurance* che è la specialità dei superficiali e degli incompetenti.

Bisogna avere — anche solo una volta — studiato da vicino uno di questi drammi reali, averlo seguìto passo passo su ogni documento, in ogni udienza, bisogna aver cercato di decifrarne l' incognita nell'espressione del viso degli accusati o di sorprenderne il segreto dalle loro parole rivelatrici, bisogna sapere quanta coscienziosa scrupolosità occorra prima di formarsi, secura,

tranquilla, incrollabile una convinzione, — per comprendere quanto sia orgogliosamente sciocca la pretesa di chi sommariamente, — dalla comoda sedia di un caffè o di una farmacia, — *giudica e manda* secondo le impressioni e le notizie indirette e secondo l'umore variabile del proprio temperamento.

Eppure è disgraziatamente vero che della giustizia accade quel che accade della sua peggior nemica, la politica. Di giustizia, infatti, come di politica, ognuno crede di poter parlare: l'esatta cognizione dei fatti, non conta: quella preparazione di studii che dovrebb'essere come il fondamento all'edificio del giudizio, non occorre: si improvvisa con la più grande serenità e con la più pomposa persuasione di averne diritto.

E ciò dipende non solo dal fatto che politica e giustizia interessandoci assai da vicino, toccando cioè le fibre più delicate della nostra vita sociale, legittimano in tutti — anche nell'incompetente — la manifestazione del suo pensiero, ma dipende altresì — sopratutto per la giustizia — dal fatto che questa Dea, cui tributiamo tanti onori a parole e così pochi in realtà, è discesa

dal suo piedestallo, ha lasciato che troppi intorno a lei cercassero trarla al loro tornaconto, si è mescolata a tutte le cupidigie, a tutti gli interessi del mondo.

Il sogno di un'umanità veramente evoluta e civile sarebbe che ogni delitto — commesso dagli umili come dai superbi, dai ricchi come dai poveri — si liquidasse, al pari di ogni malattia, di ogni pazzia, di ogni caso patologico, nelle aule severe e serene della scienza, da uomini competenti e capaci, cui fosse unico obbiettivo difendere la Società da chi ne compromette le condizioni di esistenza, e guarire — se è possibile — colui che l'ha offesa.

E in quest'aula scientifica dovrebbero essere tutte le garanzie perchè veramente giustizia si faccia, ma intorno a quest'aula non dovrebbe elevarsi l'urlo della folla che può, senza sua colpa, e per sete di vendetta come per impulso di pietà, compromettere la serenità e l'equità del giudizio.

Ma pur troppo noi siamo lontani, molto lontani da questo sogno! Direi quasi che invece di cercare di avvicinarlo, noi seguiamo una via che sempre più tende a staccarcene.

Infatti, mentre, per esempio, la medicina — non turbata da preoccupazioni sociali e politiche, e seguendo soltanto il criterio scientifico che i mali bisogna isolarli se non si vuole che si diffondano, — ha trovato nell'igiene e nell'antisepsi, in tutte quelle sapienti precauzioni che circondano i malati e nelle sale operatorie li isolano in un ambiente intatto di candida purezza, il mezzo infallibile per impedire che la malattia peggiori nell'individuo, e da lui per contagio, s'estenda agli altri, — la giustizia invece, che pur dovrebbe essere una medicina sociale, pare si goda a lasciar spalancate le sue aule — ove si dovrebbe curare quel grande ammalato che è il delinquente — perchè entri tutto il fiotto della curiosità umana a turbarla, tutto il soffio delle passioni a traviarla, e perchè tutti i microbi del delitto ne escano a inquinare l'ambiente intorno, e la stampa li diffonda e li porti — come fa il vento del polline — a fecondare altri delitti nel mondo!

III.

Come sorge la letteratura dei processi.

Ecco la prima, la vera origine del male che lamentiamo: ecco perchè nasce e ove nasce quella suggestione del delitto che si sviluppa e sale poi sino alle forme intellettualmente pericolose della letteratura dei processi.

La stampa che divulga questa letteratura, il pubblico che la divora, non ne hanno che una responsabilità relativa e secondaria: la responsabilità vera è dell'ingranaggio della nostra macchina giudiziaria, che sembra fatto apposta per attirare a sè tutte le più malsane curiosità, per provocare tutti i commenti più cervellotici, per suscitare anche — talvolta — l'onda del sospetto, l'ira dei partiti, la nausea degli imparziali.

In nessun paese civile infatti — è doloroso il dirlo, ma io penso sia più leale, e anche più furbo, confessare i proprii difetti anzichè attendere che ce li rinfaccino gli altri — in nessun paese civile le istrut-

torie durano così a lungo come da noi, e in nessun paese civile i processi arrivati alla luce del pubblico dibattimento impiegano tanto tempo prima di giungere all'epilogo del verdetto.

La stessa Francia, da cui abbiamo copiato gli istituti giudiziarii e di cui abbiamo, per identità di razza e di temperamento, gli stessi costumi giudiziarii, — non ha mai dato lo spettacolo scandaloso di istruttorie che durano anni e di dibattimenti che durano sei, otto, undici mesi, come in Italia [1]; anzi, per essere un popolo latino, bisogna riconoscere che il popolo francese ha una rapida amministrazione della giustizia, e che colà non si perde tempo nè dai giudici istruttori, nè dai presidenti di Corte d'Assise, nè dagli avvocati.

È quindi — pur troppo — un vizio eminentemente italiano questa lentezza procedurale; ed è in questi eterni periodi di attesa fra il delitto e il processo — periodi di attesa in cui la giustizia va somigliando a quei debitori che rinnovano sempre le

[1]) Vedasi in appendice la statistica comparata delle istruttorie in Francia e in Italia.

cambiali che non posson pagare — che si perde una fra le più efficaci sanzioni della difesa sociale: l'immediatezza del giudizio al delitto.

Lasciando trascorrere tanto tempo fra il delitto e il giudizio, accade che quando il processo giunge all'udienza quasi più non si ricorda il fatto che gli ha dato origine, o — per lo meno — il dolore e il raccapriccio sono sbiaditi dal tempo, e la voce dei testimonii, che dovrebbe balzar viva di verità, si affievolisce per la distanza e si perde in un'eco incerta e dubbiosa.

Non solo: ma poichè noi abbiamo ancora l'istruttoria segreta (e non pare che i nostri legislatori nel nuovo progetto di Codice di Procedura penale vogliano troppo innovare questo istituto), — il mistero che circonda l'opera del giudice e che è un pallido riflesso dei sistemi dell' Inquisizione, acuisce, insieme alla nostra diffidenza, la nostra curiosità, ed è fomite di esagerazioni e di invenzioni, poichè è vecchio canone di quotidiana psicologia, che quando noi non possiamo sapere ciò che ci interesserebbe molto sapere, cerchiamo dare sfogo alla curiosità

insoddisfatta e quasi vendicarci di chi non la soddisfa, fabbricando leggende intorno ai piccoli episodii che siamo riusciti a scoprire, e dando come cosa sicura l'indizio, il sospetto, la voce che è pervenuta — di seconda o di terza mano — alle nostre orecchie.

Ed ecco allora spuntare quella prima forma embrionale della letteratura dei processi, che è l'informazione o l'indiscrezione giornalistica.

Che importa se l'istruttoria è per legge segreta? Pensano i giornali a renderla pubblica! E da questo punto si stabilisce una specie di gara fra la stampa e l'autorità inquirente, una specie di sfida a chi saprà scovare le notizie più importanti, a chi saprà seguire la pista migliore per scoprire il colpevole o per dare la chiave psicologica del dramma, — tanto che un processo celebre non è ormai che una forma di *sport* intellettuale, ove si cerca di conquistare il *record* nella velocità e nella novità delle informazioni.

Si capisce che quando — finalmente! — il processo celebre arriva in Corte d'Assise,

vi arriva nelle condizioni d'una tragedia di un autore illustre di cui si sia da tempo annunciata la *première*. L'ambiente è stato già lavorato dalla *réclame* preventiva che ha solleticato l'interesse del pubblico: tutte le anime sono tese, tutti gli occhi sono rivolti verso lo spettacolo che sta per incominciare, dopo una messa in scena così lunga e così faticosa.

E la rappresentazione — naturalmente — è degna della preparazione. Sono stati accumulati dal giudice istruttore tanti volumi di documenti, — è stata udita una tal folla di testimonii, — si è scandagliata così profondamente la vita delle vittime o dei presunti colpevoli, scendendo fino agli episodii più ingenui dell'infanzia e risalendo fino alla genealogia più lontana, — si sono intrecciati sul canevaccio semplice del delitto tanti ricami oziosi di fatti secondarii od indifferenti, — si sono aperte, entro la discussione dell'argomento principale, tante parentesi inutili per farvi entrare delle comparse che nulla dicono e nulla sanno di quanto importa allo scopo della giustizia, — che gli avvocati, anche più sobrii e più serii,

trovandosi così ampia e così alta messe dinnanzi sono pur costretti a falciarla!

E non è da far troppe meraviglie e da levare troppe voci di biasimo se un processo che è stato istruito con un numero di volumi che potrebbe formare una biblioteca, si stempera alle Assise in tanti fiumi d'eloquenza che potrebbero formare un mare di chiacchiere!

Se poi da questo momento — quando è tolto ogni freno legale ed è aperta anzi ogni valvola alla pubblicità — la letteratura dei processi, nei giornali e nei libri, sia per dare il semplice resoconto, sia per fornire spiegazioni ed ipotesi, assurge fino a quel grado altissimo cui la spinge la curiosità non mai satura della folla, la colpa — se colpa può essere là dove siamo tutti un po' responsabili — parmi, ancora e sempre, più di chi, sfruttando gli appetiti malsani del pubblico, l'ha invitato a questo strano banchetto, che non del pubblico che ha tramutato il banchetto in un'orgia!

IV.

L'APOTEOSI DEL DELITTO.

Senza dubbio, la stampa aumenta quest'orgia, descrivendola e diffondendone i particolari dovunque. Ma l'aumenta inconsciamente. Essa è l'artefice inconsapevole di altri delitti che si compiono per suggestione.... dirò giornalistica.

Scriveva or son molti anni nel suo classico libro *Delitto e Follia* un illustre alienista inglese, il Maudsley — ed è diventato ormai un assioma comune in psicologia — che " qualunque racconto di qualsiasi delitto ne suggerisce l'imitazione. L'esempio è contagioso: l'idea s'impossessa dell'animo debole e diviene una specie di fato contro cui ogni lotta è impossibile ".

I giornali, cioè, raccontando un delitto, inconsciamente lo insegnano.

Certo, per la gran maggioranza, l'emozione suscitata da quei particolari precisi e brutali con cui oggi si descrivono nella stampa i reati più atroci, cessa dopo il primo mo-

vimento di stupore e di orrore, e noi ritorniamo tranquilli ai nostri affari e ai nostri pensieri; — ma per una infima minoranza non tutto finisce così presto. Alcuni — i predisposti, i degenerati — conservano a lungo quell'emozione: il delitto tanto minuziosamente descritto li ha impressionati fortemente; il loro cervello vi pensa senza tregua, la loro anima lo trasforma in un incubo; e un giorno cedono all'ossessione, come quell'assassino Lemaire che, dopo aver crivellato di colpi un fanciullo, diceva tranquillamente all'agente di polizia che lo arrestava: *ho letto in un giornale la descrizione d'una scena eguale a quella che ho compiuta, e ho voluto imitarla.*

In Francia, nel 1884, si dibatteva il processo Mercier — l'assassinio di un vecchio di cui il cadavere era stato gettato in un pozzo — e nella stanza di Eufrasia Mercier, la principale colpevole, si trovò un numero del *Figaro* ove, in una corrispondenza da Imola, si raccontava il delitto — celebre negli annali giudiziarii delle Romagne — di quel Faella che aveva ucciso il prete Costa e ne aveva nascosto il cadavere

in un pozzo d'una sua campagna. La famiglia Mercier, dunque, in un villaggio francese, aveva ucciso un uomo nell'identico preciso modo con cui il Faella, in un paese di Romagna, aveva ucciso il prete che odiava! A tanta distanza di luoghi e di ambienti, il giornale aveva portato — se non l'idea del delitto — almeno l'esempio dei mezzi con cui eseguirlo.

Così, erano in gran parte dovute alla stampa quelle epidemie femminili di delitti al *revolver* e al *vetriolo* che dominarono a Parigi dal 1880 al 1890, e con cui le mogli gelose e le amanti tradite si vendicavano del marito o dell'amante infedele. Fu Clotilde Andral, un'artista, a dare l'esempio di questo crudele *amore al vetriolo:* fu la bellissima Marie Bière a dare l'esempio dell'*amore al revolver;* e in un breve periodo di tempo, — grazie ai giornali che descrivevano coi più dolci aggettivi queste belle omicide e le tramutavano quasi in eroine — il delitto passionale ma feroce divenne alla moda, turbando non solo le testoline sventate delle eleganti mondane, ma anche il carattere fiero ed altero di Madame Clovis Hugues, la mo-

glie del letterato geniale e del notissimo deputato francese.

Senonchè — abbandonando queste citazioni di cui troppo facile sarebbe continuare l'elenco — mi preme di constatare che il pericolo e il danno vero della suggestione della stampa sul pubblico non consiste in questo contagio materiale che — quasi per ripetizione automatica — fa sorgere, dopo un delitto celebre, altri delitti simili. Accade lo stesso, se voi osservate, per i suicidii: tutti i *détraqués*, tutti i nevrastenici, tutti coloro cui manca una coscienza solida, trovano nel giornale piuttosto il pretesto di rivelarsi che non la causa della loro sventura. È doloroso, certamente, che questa suggestione possa aver luogo, ma il giornale non agisce, in questi casi, se non come la solita goccia la quale fa traboccare il solito vaso.

Dove invece l'influenza di quella letteratura che sale su dai processi come la nebbia dalle pianure acquitrinose e mefitiche, assume un carattere più pericoloso è — non nel trascinare al reato i già predisposti — ma nel turbare, e spesso anche nel pervertire il senso morale del pubblico, rendendo

simpatico e quasi idealizzando il delitto anche di fronte alla maggioranza dei galantuomini.

Questa perversione del senso morale — che va compiendosi adagio adagio dalla letteratura dei processi, e che è forse la più triste caratteristica dell'epoca nostra — avviene, o per lo meno incomincia, inconsciamente.

E incomincia con l'importanza eccessiva che i giornali e i libri che si pubblicano intorno ai grandi delitti e ai grandi delinquenti, dànno appunto alle figure di questi grandi delinquenti. Non ci si limita — come si dovrebbe — a raccontare il fatto e a dare i cenni più salienti della vita di chi l'ha compiuto. Si tesse una vera biografia, ove, vicino al particolare scientificamente utile, è il particolare inutile e sciocco: biografia che va — come per esempio a proposito di Pranzini, l'assassino che fece girar la testa a tutte le parigine — dal racconto delle sue predilezioni letterarie, alla descrizione dei suoi vestiti e al nome del suo sarto, — dalla lode ammirativa per i *bons-mots* con cui rallegrava l'udienza, alla pubblicazione quotidiana dei *menus* dei suoi pranzi!

Il delinquente celebre, cioè, ha gli stessi

onori dell'uomo illustre: ogni particolare che lo riguarda è divulgato alle turbe come fosse l'attributo d'un semidio.

Chi ha potuto avvicinarlo, raccogliere dalla sua bocca una frase, dal suo sguardo un sorriso, dal suo cuore una confidenza, se ne gloria come di un insigne favore. Un notissimo giornalista francese che aveva fatto il viaggio da Parigi a Lione con Gabriella Bompard — (colei che insieme all'amante.... del cuore aveva attirato in un tranello e ucciso l'amante.... che paga) — narrava nel suo giornale con frasi patetiche l'emozione in lui suscitata dalla stretta di mano che aveva potuto ottenere dalla piccola e capricciosa assassina!

E il pubblico — di fronte a queste esagerazioni patologiche — resta prima attonito, poi scosso e quasi convinto. Il veleno della pubblicità lavora lentamente e corrode lo specchio lucido della sua coscienza. A poco a poco, anche il galantuomo subisce il fascino di questa intensa *réclame*. Egli dimentica il delitto e le vittime, poichè di queste poco si parla — o se ne parla con quelle frasi di fredda commiserazione che ar-

restano sul labbro e nel cuore l'espressione della pietà. Il morto è morto, e non è interessante il ricordarlo. Ciò che interessa è il vivo, il delinquente che ha compiuto il bel gesto!

E ad accrescere prestigio alla figura dei delinquenti s'aggiunge — talvolta — la leggenda delle loro fortune amorose o della loro rara intellettualità. Le donne rimangono suggestionate dalla prima: gli uomini dalla seconda. Ed ecco le lettere femminili, le lettere di ignote amanti platoniche che vorrebbero darsi il brivido nuovo dell' amore con un assassino — lettere che portano nella cella solitaria di un Pranzini, di un Prado o di un Musolino quelle frasi roventi di simpatie sconosciute che fanno fremere d'orgoglio il birbante o il brigante cui sono dirette. Ed ecco gli editori accogliere come una manna i libri di ricordi o di polemiche scritte dai delinquenti intellettuali. Ecco Alberto Olivo — colui che uccise, tagliò a pezzi la moglie, ne chiuse il cadavere mutilato in una valigia, lo portò da Milano a Genova per seppellirlo nel mare, e fu due volte assolto dalla giurìa italiana, — eccolo polemizzare in un volume su questioni psichia-

triche nientemeno che con Cesare Lombroso, il quale era stato perito nel suo processo!

È il colmo cui possa giungere la letteratura dei processi!

Ma il pubblico sopporta questi assurdi con evangelica indifferenza! E si rafforza così nei delinquenti quella convinzione orgogliosa di essere dei superuomini cui tutto è facile e lecito: essi attirano l'amore delle donne e si mettono a paro cogli scienziati. Essi sanno che le loro parole saranno riprodotte nei giornali e nei libri come le loro fisonomie: e Lacenaire chiederà se si vendono molte sue fotografie sui *boulevards*, e Gabriella Bompard domanderà al suo avvocato se la stampa commenta favorevolmente le sue *toilettes*. Sentono insomma in sè stessi rivivere la follìa superba di Erostrato che — non potendo in altro modo — eternò il suo nome con un delitto, e provano coi fatti ch'egli fu il capostipite inconscio di una moltitudine di degenerati vanitosi e imbecilli.

E gli uomini onesti — turbati e sconvolti da questa nuova aristocrazia del delitto che s'impone coll'audacia, — piegano il capo più per debolezza che per convinzione. Avevano

cominciato a interessarsi dei delitti per osservarli e per discuterli. A poco a poco si sono accorti che la loro coscienza ha assunto gli stessi gusti deplorevoli della loro curiosità. Vedono gli stranieri che ci invidiano i nostri *beaux crimes* come e più delle nostre scoperte scientifiche e dei nostri capolavori artistici — e anch'essi, per snobismo, si rassegnano a trovare che i nostri grandi delitti sono esteticamente belli.

Questo prestigio d'arte, questo profumo di intellettualità in cui si vuole talvolta confondere ed annegare il lezzo che sale su da ogni delitto, trovano compiacenti alleati non solo in quella letteratura d'infimo ordine che, per appagare la fantasia degenerata del pubblico, eleva agli onori della storia, della poesia, della leggenda, le gesta dei grandi criminali [1], — ma anche in certi romanzieri illustri, stile Maurice

[1] Oltre i romanzacci a base di sangue e di pornografia, che prendon lo spunto da un delitto avvenuto e ne esagerano e deformano i particolari, vi sono i poemi, le canzoni, le ballate che illustrano la vita dei più celebri malfattori, come quella degli eroi. Vedi, per questa letteratura, che è forse uno sfogo delle latenti tendenze criminali del popolo, il LOMBROSO, *Uomo delinquente.*

Barrès — che ammirano nella vita non l'opera buona degli umili, ma il bel gesto degli audaci, — che adorano non i paesi ove si svolge il lavoro fecondo e pacifico, ma i paesi ove le passioni tumultuano e si sfogan nel sangue.

E da tutta questa atmosfera letteraria di interesse morboso e di simpatia intellettuale, la figura dei grandi delinquenti sorge coll'aureola della celebrità. E la celebrità produce nel delitto quell'identico deplorevole effetto che produce il successo del mondo.

Come dinnanzi al fortunato che riuscì a far dei milioni — e abbaglia coll'oro e col lusso — poco si ricorda in qual modo li ha accumulati; — come dinnanzi all'abile che conquistò il potere — e distribuisce favori — poco si rammentano i mezzi non sempre onesti con cui seppe salirvi; — così di fronte al violento che uccise — poco si ode il grido ultimo delle sue vittime — e solo domina sulla nostra fantasia il fascino della figura interessante dell'assassino!

V.

Conclusione.

Qualche solitario spirito ingenuo ha proposto — per cercar di far argine a questa suggestione del delitto — di mettere dei freni alla stampa. E un sociologo francese, l'Aubry, sognò il rimedio del male in una legge che limitasse il resoconto dei giornali al semplice annuncio dell'esito dei processi. Ed ebbe consenziente ed alleato nell'onesta impresa un giornalista svizzero, il Rastaud, che nel 1889 a Marsiglia, al Congresso delle *Sociétés Savantes,* promise di farsi iniziatore d'una agitazione che modificasse in questo senso la rubrica giudiziaria dei non grandi giornali della piccola Repubblica.

Ma — prescindendo dal notare che queste misure restrittive non potrebbero colpire tutte quelle altre pubblicazioni che, oltre i giornali, s'occupano di delitti e di delin-

quenti, — il semplice buon senso avverte che sarebbero o impossibili o inefficaci.

Io ricordo che molti anni fa Sir Edward Ratcliff direttore del *Morning Herald*, in un momento di generoso altruismo, impressionato dalla deleteria influenza dei resoconti dei processi, chiuse le colonne del suo giornale a ogni notizia che riguardasse i delitti.

Dopo poco tempo dovette riaprirle per non fallire!

L'onda dell'opinione pubblica travolge fatalmente chi vuol mettersi contro di lei. E credere di poter cambiare i gusti del pubblico cambiando con un articolo di legge o con un atto spontaneo il modo con cui son redatti i giornali, — è lo stesso come illudersi di arrestare il tempo che fugge fermando l'orologio che ne segna l'inesorabile cammino.

Non imitiamo, dunque, quei mediocri politici che dinnanzi ad ogni problema grave non sanno far altro che proporre leggi restrittive.

Il rimedio non è nel bavaglio alla stampa — la quale rispecchia e non crea i gusti

del pubblico, e compensa del resto ad usura i danni incoscienti che può produrre cogli immensi vantaggi della libera discussione — il rimedio è in noi; è nel reagire con tutta la nostra energia contro quell'apoteosi del male che va diffondendosi: è nel dar opera a formare una coscienza più equilibrata e più sana che sappia trovar maggior soddisfazione nel racconto delle opere buone che non nella descrizione di azioni vili ed atroci: è nel cercare di elevarci così che il nostro cervello trovi degni di interesse e di studio l'oscuro lavoro, le sofferenze silenziose di quella miriade di ignoti che costituiscono la gran moltitudine, piuttosto che gli atti violenti o perversi di quella aristocrazia del delitto che rappresenta per fortuna una mostruosa eccezione.

Poichè è veramente triste e doloroso che oggi — mentre i delitti son ritenuti degni degli annunci telegrafici e delle descrizioni più minuziose — le virtù più sublimi, invece, i sacrificii più costanti, le privazioni più spasmodiche restino ignorate al gran pubblico, e non giungano al rapido caleidoscopio della stampa quotidiana se non per un attimo,

quando — come diceva Enrico Ferri in uno dei suoi magnifici impeti d'eloquenza — la protesta ultima del suicidio o della morte per fame sui marciapiedi delle grandi città schiaffeggiano la spensierata corruttela d'una sedicente civiltà umana.

Nota a pag. 264

Le istruttorie in Francia e in Italia.

A maggior chiarezza di queste tavole, osserviamo che confronti assoluti tra Italia e Francia non si possono fare perchè la procedura francese è diversa dalla nostra, il Pubblico Ministero avendo facoltà di mandare all'archivio processi che da noi passano all'istruttore. Ma anche i confronti relativi bastano a mettere in luce che le istruttorie procedono in Francia assai più spiccie che da noi.

Infatti, — prendendo pei due paesi le cifre più recenti, e cioè quelle del 1903 per l'Italia e quelle del 1902 per la Francia —, vediamo che in Francia le sentenze pronunciate dalla Camera d'accusa *entro un mese* sono l'**89,73** per cento, e in Italia invece i procedimenti condotti a termine dalla Sezione d'accusa *entro un mese* sono appena il **15,19** per cento.

E — constatazione ancora più eloquente — mentre in Francia le sentenze pronunciate *oltre il terzo mese* sono appena l'**1,61** per cento, in Italia i procedimenti condotti a termine *oltre il terzo mese* raggiungono il **14,41** per cento.

ITALIA — Durata delle istruttorie.

Anni	Uffici di istruzione								Sezioni d'accusa								Osservazioni
	Totale dei procedimenti	Entro 15 giorni	Da 16 giorni a 1 mese	Da più di 1 mese a 3 mesi	Da più di 3 mesi a 6 mesi	Da più di 6 mesi a 1 anno	Da più di 1 anno a 2 anni	Oltre 2 anni	Totale dei procedimenti	Entro 15 giorni	Da 16 giorni a 1 mese	Da più di 1 mese a 3 mesi	Da più di 3 mesi a 6 mesi	Da più di 6 mesi a 1 anno	Da più di 1 anno a 2 anni	Oltre 2 anni	
1899	271 250	180 978	42 429	35 617	8680	2910	529	107	3482	53	597	1667	970	137	50	8	
1900	276 416	187 837	40 947	35 899	8286	2831	529	87	3326	46	494	1900	611	216	52	7	
1901	291 761	201 157	46 994	33 065	7654	2363	477	51	3198	44	530	1788	522	154	146	14	
1902	288 231	190 714	50 409	33 715	9750	2971	622	50	3122	34	512	2077	355	104	31	9	
1903	305 820	208 988	48 985	34 672	9589	2999	534	53	3081	23	445	2169	340	84	15	5	
	Cifre percentuali (ogni 100 processi definiti).																
1899	—	66,72	15,64	13,13	3,20	1,07	0,20	0,04	—	1,52	17,15	47,87	27,86	3,93	1,44	0,23	
1900	—	67,95	14,81	12,99	3,00	1,03	0,19	0,03	—	1,38	14,85	57,13	18,37	6,50	1,56	0,21	
1901	—	68,95	16,11	11,33	2,62	0,81	0,16	0,02	—	1,38	16,57	55,91	16,32	4,82	4,56	0,44	
1902	—	66,17	17,49	11,70	3,38	1,03	0,21	0,02	—	1,09	16,40	66,53	11,37	3,33	0,99	0,29	
1903	—	68,34	16,02	11,34	3,13	0,98	0,17	0,02	—	0,75	14,44	70,40	11,03	2,78	0,49	0,16	

Nota. — Devo questi dati statistici alla grande cortesia del professor Augusto Bosco.

FRANCIA — DURATA DELLE ISTRUTTORIE.

Anni	Giudice d'istruzione						Camera d'accusa					Osservazioni
	Numero delle ordinanze	Ordinanze emesse					Numero delle sentenze	Sentenze pronunciate				
		entro la 1.ª quindicina	entro la 2.ª quindicina	nel 2.° mese	nel 3.° mese	più tardi		nel 1.° mese	nel 2.° mese	nel 3.° mese	più tardi	
1898	39 964	14 380	11 579	7899	3253	2853	2634	2369	150	84	31	
1899	41 387	14 916	11 683	7156	3513	3119	2836	2534	147	73	82	
1900	40 053	14 567	11 489	7700	3225	3072	2456	2225	109	77	45	
1901	40 701	14 707	11 310	8281	3284	3119	2510	2304	132	51	23	
1902	39 975	15 167	10 693	7764	3095	3256	2416	2168	142	67	39	
			Cifre percentuali.					Cifre percentuali.				
1898	—	35,98	28,97	19,77	8,14	7,14	—	89,94	5,69	3,19	1,18	
1899	—	36,03	28,23	19,71	8,49	7,54	—	89,35	5,18	2,58	2,89	
1900	—	36,37	28,69	19,22	8,05	7,67	—	90,59	4,44	3,14	1,83	
1901	—	36,13	27,79	20,35	8,07	7,66	—	91,79	5,25	2,04	0,92	
1902	—	37,94	26,75	19,42	7,74	8,15	—	89,73	5,89	2,77	1,61	

INDICE.

Capitolo Primo.

L'opera di Gabriele d'Annunzio davanti alla psichiatria

(da pag. 1 a 94).

Capitolo Secondo.

Eugenio Sue e la psicologia criminale

(da pag. 95 a 144).

CAPITOLO TERZO.

I delinquenti nei romanzi di Emilio Zola

(da pag. 145 a 194).

CAPITOLO QUARTO.

La suggestione letteraria

(da pag. 195 a 242).

CAPITOLO QUINTO.

La letteratura dei processi

(da pag. 243 a 282).

Splendida Pubblicazione illustrata

MILANO

e l'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DEL SEMPIONE - 1906

Giornale riccamente illustrato
diretto da E. A. Marescotti e Ed. Ximenes

Esce a numeri di 16 pagine in grande formato (come l'*Illustrazione Italiana*) riccamente illustrati, con copertina.

Centesimi 50 il numero

(Estero, centesimi 70).

E aperta l'associazione a 50 numeri per **L. 25** (Est., fr. 35)
Gli associati diretti a 50 numeri riceveranno in

PREMIO: 1) **GUIDA DI MILANO,** illustrata.

2) **LA GALLERIA DEL SEMPIONE,** di **Ugo Ancona,** professore del Regio Politecnico di Milano.

Al prezzo d'associazione aggiungere 50 centesimi (Est., 1 fr.) per la spedizione dei premi.

Chi si associa a 25 numeri, pagando **Lire 13 — (Est., fr. 18)** avrà il primo premio.

Chi si associa a 12 numeri, pagando **Lire 6 50 (Est., fr. 9).** avrà il secondo premio.

Dirigere commissioni e vaglia ai Fratelli Treves, editori, Milano.

MILANO — FRATELLI TREVES, EDITORI — MILANO

Edizione di gran lusso

IL SEMPIONE

ILLUSTRATO A COLORI SOPRA DIPINTI DI

A. Ferraguti, A. Piatti e R. Salvadori

TESTO DEI SIGNORI

Senatore Giuseppe COLOMBO
G. Lanino, A. Malladra, E. Mola, A. Tedeschi

Il fascicolo si apre con uno scritto del **Senatore GIUSEPPE COLOMBO**, l'illustre ingegnere che dirige il Politecnico di Milano, che espone quali saranno le benefiche conseguenze dell'opera colossale. Segue uno studio storico di Achille Tedeschi, sulle *antiche strade del Sempione.* Dopo le storie lontane, le storie vicine dei progetti per la linea ferroviaria, narrata con tutti i suoi retroscena da Ettore Mola. La costruzione del grande Tunnel e delle linee d'accesso, è descritto coll'evidenza di chi parla di cose fatte e vedute, dall'ingegnere Giuseppe Lanino, uno dei giovani collaboratori del Brandau e del Pressel. Un distinto naturalista, il prof. Alessandro Malladra, si occupa delle acque, che, colle loro infiltrazioni fra le roccie, tanto resero arduo il traforo. Finalmente un viaggio dal Verbano al Lemano per il Sempione, chiude il fascicolo con pagine vivaci conducendo il lettore dagli splendori del Lago Maggiore a quelli non meno pittoreschi del Lago di Ginevra.

MAGNIFICI QUADRI A COLORI

illustrano ognuna delle 50 pagine di questo fascicolo di grande formato. Le **riproduzioni in tricromia,** affidate a tecnici abilissimi, costituiscono una prova notevole e ammirevole dei progressi che ha fatto la riproduzione fotomeccanica a colori (tricromia).

Un fascicolo in-folio, in carta di lusso, con pagine a colori da dipinti a olio, acquarelli e pastelli di *A. Ferraguti*, *A. Piatti* e *R. Salvadori*, e numerose incisioni in nero da fotografie. Coperta a colori di *R. Salvadori*.

TRE LIRE

Dirigere commissioni e vaglia ai Fratelli Treves, editori, Milano

MILANO — FRATELLI TREVES, EDITORI — MILANO

Anno XXXIII - 1906

L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA

ESCE OGNI DOMENICA
24 pagine in-folio a 3 colonne e copertina

Direttori: **Emilio Treves** e **Ed. Ximenes**

*L'*ILLUSTRAZIONE ITALIANA *è la sola rivista del nostro paese che tenga al corrente della storia del giorno in tutti i suoi molteplici aspetti: la sola* **dove tutto sia originale ed inedito,** *e tutto porti un'impronta prettamente nazionale. Non v'è fatto contemporaneo, non personaggio illustre, non scoperta importante, non novità letteraria o scientifica od artistica, che non sia registrata in queste pagine colla parola e col pennello.*

Ogni settimana { *il* **CORRIERE** *di* SPECTATOR, *le note* **ACCANTO alla VITA,** *del* CONTE OTTAVIO.

Ogni mese, un articolo di

EDMONDO DE AMICIS.

ALTRI COLLABORATORI: *A. G. Barrili, R. Barbiera, O. Brentari, E. Castelnuovo, A. Comandini, Cordelia, G. d'Annunzio, G. Ferrero, A. Graf, E. Mancini, E. Masi, F. Martini, P. Molmenti, Ada Negri, U. Ojetti, A. Panzini, U. Pesci, C. Ricci, S. Sighele, A. Tedeschi, G. Verga.*

Fuori testo, dei **QUADRI A COLORI.**

I 52 fascicoli stampati in carta di lusso formano in fine d'anno due magnifici volumi di oltre mille pagine, illustrati da oltre 500 incisioni; ogni volume ha la coperta, il frontispizio e l'indice.

Centesimi 60 il numero

Anno, **L. 30** - Semestre, **L. 15** - Trimestre, **L. 8**

(Estero, Franchi **48** l'anno).

Dirigere commissioni e vaglia ai Fratelli Treves, editori, Milano.

MILANO — FRATELLI TREVES, EDITORI — MILANO

Opere di ED. DE AMICIS

PAGINE ALLEGRE. 6.° migliaio. Coll'aggiunta della conferenza **IL VINO** . . . . L. 4 —

La vita militare. 58.ª impressione della nuova ediz. del 1880 riveduta. . L. 4 —
Novelle. 22.ª impressione della nuova edizione del 1888, con 7 dis. di V. Bignami. 4 —
Marocco. 21.ª edizione. 5 —
Olanda. 17.ª edizione . 4 —
Costantinopoli. 28.ª ediz. 6 50
Ricordi di Londra. 24.ª edizione, con 22 disegni . . 1 50
Ricordi di Parigi. 18.ª ed. 1 —
Ritratti letterari. 3.ª ediz. 4 —
Poesie. 10.ª edizione. . 4 —
Gli amici. 18.ª ediz. 2 vol. 2 —
Cuore. 350.ª edizione. 2 —
Alle porte d'Italia. Nuova ediz. 10.ª impressione . . 3 50
Sull'Oceano. 25.ª ediz. 5 —
Il Vino. 2.ª impressione. 2 50
Il romanzo d'un maestro. 26.ª edizione . . . . . 2 —
— Ediz. di lusso. 11.ª ed. 5 —
Fra scuola e casa. 9.ª ed. 4 —
La maestrina degli operai. Racconto. 3.ª edizione . 3 —
Ai ragazzi, discorsi 10ª ed. 1 —
— Edizione di lusso . 5 —
— Ediz. di gran lusso. 8 —
La carrozza di tutti. 18.ª edizione . . . . . . 4 —
Memorie. 8.ª edizione . 3 50
Ricordi d'infanzia e di scuola. 8.ª edizione . . . 4 —
Capo d'Anno *(Pagine parlate).* 5.ª edizione. . . . 4 —
Nel Regno del Cervino . 3 50
L'Idioma Gentile. 34.ª ed. 3 50
Tre ore a Montecarlo (nel *Secolo XX*, fascicolo di ottobre 1905) . . . . — 50
Fiore del passato, bozzetto drammatico (nel *Secolo XX*, fasc. di gennaio 1906). — 50

(EDIZIONI ILLUSTRATE IN-4 E IN-8).

Alle porte d'Italia. Con 172 disegni di G. Amato. L. 10 —
Sull'Oceano. Con 191 disegni di A. Ferraguti . . 10 —
Marocco. Con 171 disegni di S. Ussi, C. Biseo. 2ª ed. 10 —
Costantinopoli. Con 202 disegni di C. Biseo. . . . 10 —
La vita militare. Con disegni di E. Matania, D. Paolocci, Eduardo Ximenes, G. Amato. 3.ª edizione . . 10 —
Olanda. Con 41 disegni e la carta del Zuiderzee. 10 —
Gli amici. 17.ª ediz. illustr. da G. Amato, E. Ximenes. 4 —
Cuore. In-4. Con 200 dis. di Ferraguti, Nardi, Sartorio. 10 —
— Ediz. popolare in-8. 5 —
Novelle. Con 100 disegni di A. Ferraguti . . . 10 —
Il Vino. Illustr. da Ferraguti, Ximenes e Nardi. . 6 —
La lettera anonima. Conf. illust. da Pagani e Ximenes. 2 50

Dirigere commissioni e vaglia ai Fratelli Treves, editori, Milano.

MILANO — FRATELLI TREVES, EDITORI — MILANO

Opere di G. d'ANNUNZIO.

(EDIZIONI TREVES).

PROSE SCELTE. 5.° migliaio . . L. 4 —

Romanzi.

Il Piacere. 19.ª edizione. L. 5 —
L'Innocente. 15.ª edizione . 4 —
Trionfo della morte. 16.ª ed . 5 —
Le Vergini delle Rocce. 14.ª edizione . . . . 5 —
Il Fuoco. 17.ª edizione . . 5 —
— Ediz. speciale. in carta d'Olanda . . . . 25 —
Le Novelle della Pescara. 6.ª edizione . . . . 4 —

Poesie.

Canto novo; Intermezzo. Edizione definitiva . . . . . L. 4 —
L'Isottéo; la Chimera. 5.ª ed. 4 —
Poema paradisiaco; Odi navali. 6.ª edizione . . . . . . 4 —
La Canzone di Garibaldi. . 1 50
In morte di Giuseppe Verdi. 4.ª edizione . . . . 1 —
Canzone a Vittor Hugo – Per il centenario di Vittor Hugo. — 50
La medesima tradotta in versi latini da Alfredo Bartoli . . . . . . 2 —
Laudi del Cielo, del Mare, della Terra e degli Eroi.
Vol. I. **Laus Vitæ.** In finta pergamena . . . . 8 —
Legato in vera pergamena. 12 —
Vol. II. **Elettra-Alcione.** Legato in finta pergamena . . . 10 —
Legato in vera pergamena. 14 —
Questi due volumi, in-8, stampati in rosso e in nero su carta a mano con caratteri appositamente incisi sul tipo del XV secolo, hanno iniziali, testate, finali e grandi disegni allegorici di G. Cellini.
Laus Vitæ. Nuova edizione economica in-16, di 324 pagine, con fregi di Adolfo De Karolis. 4 —

Teatro.

La Città Morta, trag. 9.ª ed. 4 —
La Gioconda, trag. 11.ª ed. 4 —
— Edizione speciale in carta d'Olanda . . . . 10 —
La Gloria, trag. 4.ª ediz. 4 —
— Edizione speciale in carta d'Olanda . . . . 10 —
I Sogni delle Stagioni:
D'un mattino di primavera. 2 —
D'un tramonto d'autunno. 2 —
— Edizione speciale in carta d'Olanda . . . . 5 —
La Figlia di Iorio, tragedia pastorale in 3 atti. 17.° migl. 4 —
Francesca da Rimini, tragedia in versi in 5 atti preceduta da una canzone a Eleonora Duse.
In-8, stampato in rosso e nero su carta a mano, con caratteri appositamente incisi sul tipo del XV secolo, con iniziali e disegni di A. Carolis. 7.ª ediz. Legato in finta pergamena e fregi d'oro . . . 7 50
In vera pergamena con fregi e nastri di stile antico . . . 12 —
— Ediz. in-16 di 304 pagine stampata su carta vergata . 4 —
La Fiaccola sotto il Moggio, tragedia in 4 atti in versi . 4 —

L'allegoria dell'Autunno, conferenza. Omaggio offerto a Venezia. Nuova edizione . . . . . . 1 —

IN PREPARAZIONE:

LA NAVE,

TRAGEDIA.

Dirigere commissioni e vaglia ai Fratelli Treves, editori, Milano.

IL 18 MAGGIO

uscirà contemporaneamente nelle principali lingue europee la

Biografia del Conte Tolstoi

CONTENENTE LE

Memorie Personali

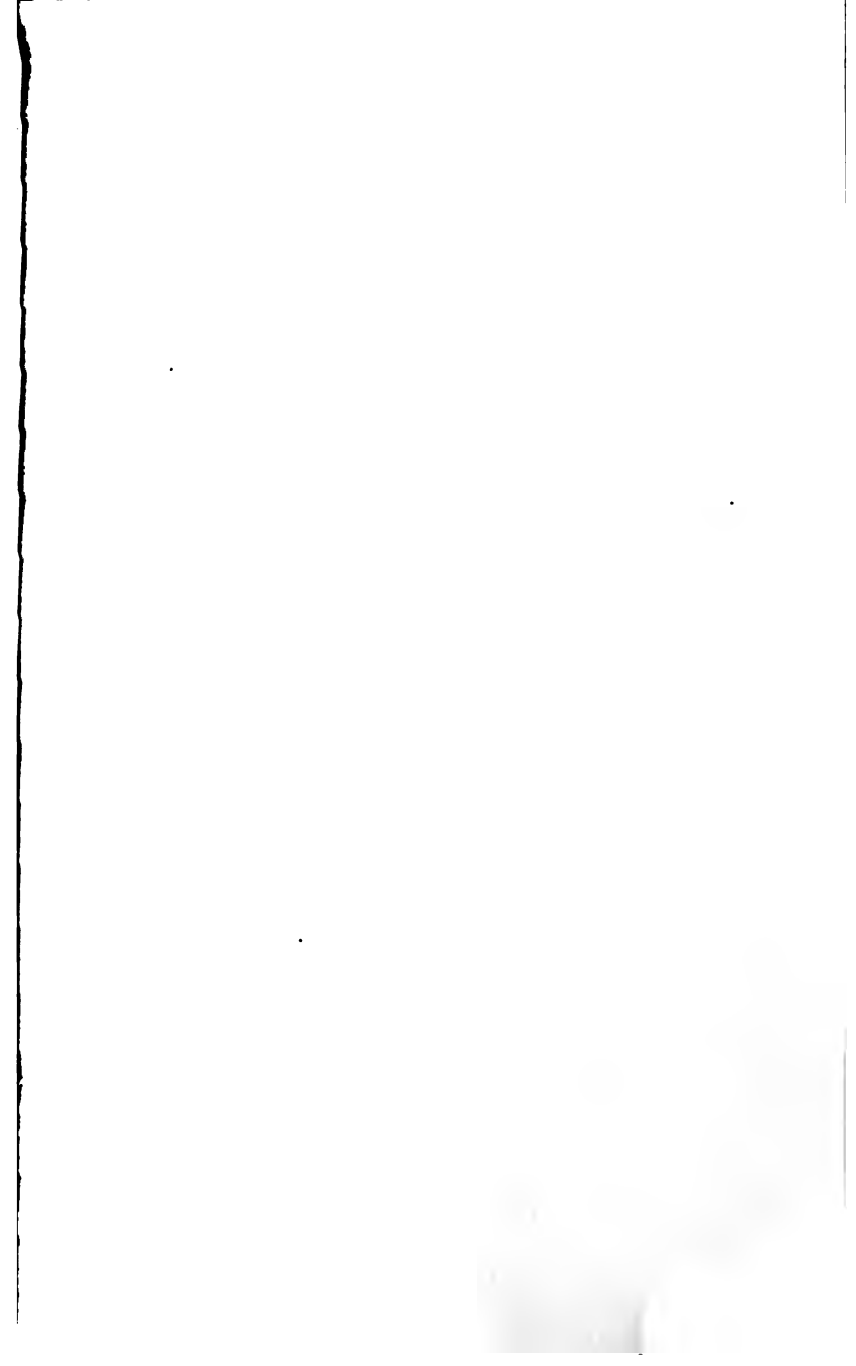
DEL

conte Leone Tolstoi

raccolte e ordinate da **P. Birukof**, e illustrata da 33 incisioni di sommo interesse storico ed artistico.

L'edizione italiana è stata assunta dalla Casa Editrice Fratelli Treves; la traduzione diretta dall'originale russo *è stata affidata alla signora* NINA ROMANOWSKI; *e uscirà in un magnifico volume illustrato su carta di lusso.*

Dirigere commissioni ai Fratelli Treves, editori, Milano.

PREZZO DEL PRESENTE VOLUME: **Lire 3,50.**

ULTIME PUBBLICAZIONI

Annuario Scientifico ed Industriale, diretto dal prof. **Augusto Righi,** senatore del Regno. Anno XLII - 1905. Con 62 incisioni . . . 9 —

Russi (I) su la Russia. Pubblicazione internazionale dovuta ad eminenti scrittori e statisti russi, fra cui il **Principe Eugenio Trubetzkoj.** Due volumi . . 7 —

Sempione (Il). Numero speciale in folio, illustrato a colori. Testo del senatore ing. **Giuseppe Colombo,** A. Malladra, G. Lanino. E. Mola, A. Tedeschi . . . . 3 —

De Amicis (Edmondo). *Pagine allegre* . . . 4 —

Graf (Arturo). *Per una fede,* seguìto da un saggio sul **SANTO** di **Antonio Fogazzaro.** . 1 —

Ravà (G.). *Nel mondo dei microrganismi.* Illustr. 1 —

Sighele (Scipio). *Letteratura tragica* 3 50

VIAGGI.

D'Albertis (capitano E. A.). *Una gita all'Harrar.* In-8, illustrato da 62 incisioni. 3 50

Mantegazza (V.). *Il Marocco e l'Europa.* In-8, illustr. 3 50

ROMANZI E NOVELLE.

Angeli. *L'orda d'oro.* 3 5

Bechi (G.). *I Racconti di u Fantaccino.* In-8, illustrato 4 —

Beltramelli. *Il Cantico.* 3 5

Brocchi. *Le Aquile* . 3 5

Castelnuovo (Enrico). *Ultim novelle* 3 5

Giacosa (Piero). *Specchi de l'enigma,* novelle. Con prefazione di **A. Fogazzaro** . 3 5

Prévost (Marcel). *Lettere Francesca* . . . . . 2 —

Coulevain. *Su la frasca.* 2 —

Verga. *Dal tuo al mio.* 3 50

POESIE.

Graf (Arturo). *Le Rime della Selva.* . . . . . . 4 —

Musatti (Alberto). *La Rosa dei Venti* . . . . 3 —

Pitteri. *Dal mio paese.* 4 —

TEATRO.

Butti. *Tutto per nulla.* 4 —

Dreyer. *L'età critica* . 2 —

Sudermann. *Pietra fra pietre.* . . . . . . 2 —

IN PREPARAZIONE

La Giovine Italia e la Giovine Europa di **Dora Melegari.**
Dal carteggio inedito di Giuseppe Mazzini e Luigi Amedeo Melegari.

Storia dell'Unità Italiana . . . . **Bolton King.**

Crevalcore, romanzo . . . . **Neera.**

Il giorno della cresima, commedia. . **Gerolamo Rovetta.**

Favole sociali. . . . . **N. Rönitc.**

Dirigere commissioni e vaglia ai Fratelli Treves, editori, Milano.